

慶賀饒宗頤先生九十五華誕
敦煌學國際學術研討會論文集

慶賀饒宗頤先生九十五華誕敦煌學國際學術研討會論文集

中央文史研究館
敦煌研究院
香港大學饒宗頤學術館
編

中華書局

圖書在版編目(CIP)數據

慶賀饒宗頤先生九十五華誕敦煌學國際學術研討會論文集/中央文史研究館,敦煌研究院,香港大學饒宗頤學術館編.—北京:中華書局,2012.12

ISBN 978-7-101-09060-4

Ⅰ.慶… Ⅱ.①中…②敦…③香… Ⅲ.敦煌學-國際學術會議-文集 Ⅳ.K870.6-53

中國版本圖書館CIP數據核字(2012)第278388號

書　　名　慶賀饒宗頤先生九十五華誕敦煌學國際學術研討會論文集
編　　者　中央文史研究館
　　　　　敦煌研究院
　　　　　香港大學饒宗頤學術館
責任編輯　王傳龍
出版發行　中華書局
　　　　　(北京市豐臺區太平橋西里38號　100073)
　　　　　http://www.zhbc.com.cn
　　　　　E-mail:zhbc@zhbc.com.cn
印　　刷　北京瑞古冠中印刷廠
版　　次　2012年12月北京第1版
　　　　　2012年12月北京第1次印刷
規　　格　開本/787×1092毫米　1/16
　　　　　印張65¾　插頁2　字數1450千字
印　　數　1-1500冊
國際書號　ISBN 978-7-101-09060-4
定　　價　280.00元

目　録

論饒宗頤

選堂先生的書道與琴道會通論
——讀饒宗頤先生詩《論書次青天歌韻》……姜伯勤(3)
心通造化　神寄山水
——饒先生首倡的山水畫西北宗之説……樊錦詩(10)
敦煌:饒宗頤先生學與藝的交匯點……榮新江(21)
選堂書畫與齊物思想
——從"参萬歲而一成純"引起的思考……王　素(30)
在敦煌慶賀饒宗頤先生95壽誕學術研討會上的發言……薛永年(36)
中國應有西北宗山水畫
——談饒宗頤先生的"中國西北宗山水畫説"……趙俊榮(38)

佛教考古與藝術

敦煌莫高窟壁畫中的古琴圖像研究……鄭煒明　陳德好(45)
南北朝時期至唐代瑞像造型的特徵及意義……肥田路美(64)
艺术人类学与敦煌石窟研究……馬　德(69)
從仙界到佛土:略論莫高窟第249窟窟頂山林動物與西披的圖像含義……賴主惠(77)
從莫高窟盧舍那與涅槃圖像的配置看地論思潮對敦煌佛教的影響……殷光明(113)
佛與法界不二
——從法界像到盧舍那佛……朱天舒(127)
敦煌石窟歸義軍曹氏供養人畫像與其族屬之判別……沙武田(142)
莫高窟第361窟的普賢顯現與聖跡圖
——莫高窟第361窟研究之五……趙曉星(168)
敦煌赴會式藥師十二大願圖考……郭俊葉(181)

敦煌莫高窟第217窟之膜拜的歷史
——重點看"唐前期的供養器畫像"與"蒙元時期的回鶻文銘文" ………菊地淑子(190)
莫高窟第431窟初唐觀無量壽經變與善導之法門在敦煌的流傳 ………………張景峰(199)
榆林窟回鶻文威武西寧王題記研究 ………………………………………………楊富學(214)
西方文化在敦煌早期石窟中的表現與演變 ………………………………………孫毅華(219)
魏晉南北朝美學的具體呈現
——以莫高窟第254窟壁畫藝術为例 ……………………………陳海濤 陳 琦(229)
Picturing tillage - The symbolic meaning of the ploughman in Buddhist
Dunhuang murals compared with Christian Medieval iconography…Eric Trombert (童丕)(251)
Some notes on the specificities of two diagrams of Buddhist Cosmology found among
Dunhuang manuscripts ……………………………Françoise Wang-Toutain (王微)(264)
樓蘭研究五題 ……………………………………………………………………王炳華(272)
大足、敦煌、寧波"十王圖"冥王服飾的演變與地獄官府制度化的形成 …………胡文和(289)
彬縣大佛寺大佛雕塑年代探討 …………………………………………………趙和平(300)
古青州地區彌勒造像考 ………………………………………………王瑞霞 周麟麟(309)
解讀水陸畫的鑰匙
——試論《天地冥陽》和水陸畫的對應關係 ……………………………………戴曉雲(317)
有關曹禮造像題記的幾點啟示 …………………………………………………張林堂(336)
宋代地宮瘞埋制度的新變化
——以麥積山頂舍利塔新發現爲中心 ……………………………………屈 濤(342)
麥積山石窟新發現的北周彩畫用具的初步研究 …………………………………張北平(361)

文獻研究

從石幢談敦煌的陀羅尼儀式作法 ………………………………………………郭麗英(375)
敦煌白畫 Pelliot Tibetain No.389、Pelliot Chinois No.3937 圖像解説……………劉永增(400)
敦煌感通故事畫榜題抄録稿研究 ………………………………………………張小剛(404)
新見的兩則敦煌文卷《春秋後語・秦語》 …………………………………………陳國燦(424)
敦煌契約文書中的擔保方式淺識 ………………………………………………李並成(430)
陝西神德寺塔藏經洞的發現與考察 ……………………………………黄 征 王雪梅(434)
杏雨書屋藏《詩經》殘片三種校録及研究 ………………………………………許建平(443)
同光年間甘州回鶻的可汗更替與入貢中原 ………………………楊寶玉 吴麗娛(456)
《敦煌秘笈》"羽072b"寫卷的性質與意義 ………………………………………周西波(473)

西域出土醫學文書的文本分析：
以杏雨書屋新刊羽042R和羽043號寫卷爲例 ……………………………陳　明(489)
敦煌文獻所見于闐玉石之東輸 ……………………………楊　森　楊　誠(521)
吐蕃敦煌抄經坊 ……………………………張延清(557)
敦煌文書所記“祆寺燃燈”考 ……………………………張小貴(566)
敦煌墓葬文獻釋文劄記十則
——敦煌墓葬文獻研究系列之二 ……………………………吴浩軍(584)
一張據説是“莫高窟藏經洞”照片的考索 ……………………………高啟安(591)
從“白象馱經”到“白馬馱經”
——中土對外來文化的改造 ……………………………張子開(605)
敦煌道家遺卷所蘊涵的中原文化因緣 ……………………………李曉霞　張乃翥(630)
古靈寶經中的“三洞説” ……………………………劉　屹(638)
“水月觀音”的佛典依據
——西夏絹畫《水月觀音》和“中陰修法”文獻 ……………………………束錫紅　府憲展(652)
《中村不折舊藏禹域墨書集成》“月儀書”研究(初稿) ……………………………王三慶(660)
經典、圖像與文學：敦煌“須大拏本生”敘事圖像與文學的互文研究 ……………………………鄭阿財(666)
敦煌唐詩寫本倉部李昂續考 ……………………………徐　俊(684)
《切韻》殘卷S.2055引《説文》考 ……………………………單周堯(694)
悉曇 सिद्धं (siddhāṃ)學入華傳播與浮居、佛、敦煌等詞來源新探 ……………………………譚世寶(740)
敦煌《雲謠集》與《花間集》的比較研究
——兼及詞的蛻變問題 ……………………………蕭　虹(754)
再論王梵志及其詩歌的性質 ……………………………王志鵬(771)

社會歷史與文化

略論先秦時期對外文化交流史的重建 ……………………………伏俊璉　邵小龍(783)
漢初羌中和羌中道考 ……………………………鄭炳林　曹　紅(799)
漢簡中的于闐及其與漢朝的關係 ……………………………張德芳(814)
統一北方前夕的北魏外交
——以李順出使北涼爲中心的考察 ……………………………杜斗城　聶葛明(821)
明代敦煌地區佛教寺院建置史考略 ……………………………鄭煒明　余穎欣(829)
厭劾妖祥：絲路遺物所見人形方術研究 ……………………………余　欣(853)
岑參《玉門關蓋將軍歌》時地史事考 ……………………………李正宇(871)

敦煌文學的衰亡
——略談歸義軍晚期至元末的敦煌文學 ……………………………顏廷亮(883)
敦煌學視野下的明代俗賦
——以《繡谷春容》、《國色天香》爲中心 …………………………張鴻勛 張 臻(894)
説“天衣” ……………………………………………………………………柴劍虹(905)
從論議、争奇到相褒:争奇文學發展與演變研究發凡 ………………………朱鳳玉(910)
敦煌樂譜和龜兹樂譜 ……………………………………………………陳應時(918)
論敦煌古代的游戲、競技與娛樂 ………………………………………李重申(921)
敦煌骰子戲小考 ……………………………………………………李金梅 白 潔(931)
蒙元時期伊斯蘭式機械水鐘 ……………………………………………馮錦榮(934)
敦煌莫高窟北朝壁畫桿秤圖像考辯 ………………………………王進玉 王 喆(945)
五弦琵琶的應用推廣設想 ……………………………………………………莊 壯(953)

敦煌學史

孫楷第先生的敦煌學研究 ………………………………………………………龔 敏(961)
略論亞瑟·韋利(Arthur Waley,1889—1966)之敦煌研究 …………………羅 慧(971)
蘇瑩輝教授及其敦煌學論著目録編年 ……………………………………何廣棪(994)
榆林窟及西千佛保護情況散記(20世纪50年代—80年代初) …………………孫儒僴(1016)
敦煌石窟研究與圖書出版
——從美術圖録到考古報告 ……………………………………………黄文昆(1027)
敦煌藝術的精神
——傳統藝術的繼承與創新的導向 ……………………………黄 駿 謝成水(1035)
敦煌藝術與當代美術教育 ……………………………………………………李 梅(1041)

論饒宗頤

選堂先生的書道與琴道會通論
——讀饒宗頤先生詩《論書次青天歌韻》

姜伯勤

一、《青天歌》及其作者

《饒宗頤二十世紀學術文集》卷十三(上)有《關於〈青天歌〉作者》一文。文章説:蘇州博物館藏有1966年在曹澄墓中出土的題徐渭書《青天歌》長卷,共七十四行。饒先生考出:"其實這首歌是元代長春真人丘處機所作。他所著的《磻溪集》卷三已收録這篇,共爲八首;在《先天吟》之前,原來應該是聯章體講修道的長詩,分爲八解。(正統《道藏》友字型大小上,第797册)"①

今本《道藏》中有《青天歌注釋》,下署"湛然子注釋"。歌詞略云(各句下小字注文略):

青天莫起浮雲障,雲起青天遮萬象。
萬象森羅鎮百邪,光明不顯邪魔旺。

我初開廓天地清,萬户千門歌太平。
有時一片黑雲起,九竅百骸俱不寧。

是以長教慧風烈,三界十方飄蕩澈。
雲散虚空體自真,自然出現家家月。

月下方堪把笛吹,一聲響亮振華夷。
驚起東方玉童子,倒騎白鹿如星馳。

逡巡别轉一般樂,也非笙兮也非角。

---

① 饒宗頤《關於〈青天歌〉作者》,《饒宗頤二十世紀學術文集》卷一三《藝術(上)》,新文豐出版公司,2003年,第91—92頁。本文所引長春真人丘處機《青天歌》文字,則見於今本《道藏》第2册,文物出版社、上海書店、天津古籍出版社,1994年。

三尺雲璈十二徽，歷劫年中混元斫。

玉韻琅琅絶鄭音，輕清遍貫迷人心。
我從一得鬼神輔，入地上天超古今。

縱横自在無拘束，心不貪榮身不辱。
閑唱壺中白雪歌，静調世外陽春曲。

我家此曲皆自然，管無孔兮琴無弦。
得來警覺浮生夢，晝夜清音滿洞天。

注釋云，"青天者指人性而言也，浮雲者指人雜念而言也，此二句是修行人一個提綱"。此歌所詠爲道教中人修行時，但行文中頗有以樂曲用語爲隱喻者。如"逡行别轉一般樂，也非笙兮也非角"，又如"我家此曲皆自然，管無孔兮琴無弦"，均與樂理、琴道相涉。而"雲起青天遮萬象"句又頗引起關於書道的聯想。

客居巴黎撫琴揮毫的選堂先生，遂由此講修道的《青天歌》一詩，廣其意而會通書法和琴藝。

《書譜》雜志1987年第6期《饒宗頤專輯》發表了饒先生詩《論書次青天歌韻》[1]並序，對於《青天歌》"欲廣其意以論書"，該文有序云：

《青天歌》者，長春真人丘處機之所作也……七九年春，在法南，久疏筆硯，惟暇復撫琴……重温長春此作，益有所悟，欲廣其意以論書……操縵之餘，復理舊稿，賡和成章。蓋書理與琴理間有相通處，世有知音，諒不河漢予言也。

饒先生又有詩云；

墨多墨少均成障，墨飽筆馳參萬象。
書家定後思無邪，表假表空神同旺。

此心得一天與清，筆陣崎嶇平不平。
會叩誠懸得懸解，此中安處即攖寧。
神充力沛鋒峻烈，勢共鬱峰飛瀾澈。

① 饒宗頤《論書次青天歌韻》，《書譜》1987年第6期，第21頁。

凜凜如鼓風與霆，稜稜潛見水中月。

月下何須將笛吹，風吹睿想入希夷。
乍連若斷都貫串，生氣盡逐三光馳。

一波一撇含至樂，鼓宮得宮角得角。
肥瘦乾濕渾相宜，分間毋勞大匠斫。

雲窗霧閣窈窕音，忽來嫵媚挑琴心。
風骨翰飛振奇處，穠纖眼可無古今。

雙翮翻飛去羈束，三等何當泯榮辱。
自有高秀干青雲，待詠歸風送遠曲。

離邊證妙理當然，管豈有孔琴有弦。
以書通道如夢覺，夢醒春曉滿同天。

先是1979年，選堂先生客巴黎時，已有此序之作，見《選堂序跋集》第312頁，題爲《書法題跋》[1]，後署"己未春晚，選堂時客巴黎"。其墨跡見於香港大學美術館1996年出版的《饒宗頤八十回顧展》所刊之《選堂書畫》[2]。

1996年公刊《選堂書畫》之第48頁《論書詩卷》，載1979年法國Mr.A.Chu藏品，題爲《琴書冥會（舊制青天歌長卷闡書道與琴律相通之理，壬申選堂題）》。

按饒先生《論書次青天歌韻》一詩，1991年辛未秋月又收入作者詩集《苞俊集》，今見《饒宗頤二十世紀學術文集》卷一四[3]。

饒先生指出，《青天歌》之作者爲長春真人丘處機。丘處機（1148—1227）爲金、元時期全真道骨幹，七十餘歲時，曾遠赴西域雪山（今阿富汗境內興都庫什山）行營見成吉思汗。丘處機如其師重陽子王喆一樣，鍾意於以詩詞傳教。元代王玠之青天歌注見《道藏・玉訣類》。

① 饒宗頤《書法題跋・論書詩卷跋》，見鄭會欣編《選堂序跋集》，中華書局，2006年，第312頁。又見鄧偉雄編《選堂書畫題跋集》，載《饒宗頤二十世紀學術文集》卷一三《藝術（下）》，第1348—1349頁。

② 饒宗頤《饒宗頤八十回顧展・選堂書畫》，香港大學美術館，1996年，第48頁。

③ 饒宗頤《論書次青天歌韻》，載《苞俊集》，見《饒宗頤二十世紀學術文集》卷一四，第660—661頁。

二、“用廣其意以論書”

饒先生《關於〈青天歌〉作者》一文又指出：“他（按，指丘處機）成名以後，這篇《青天歌》便給道徒視爲修煉學道的不二法門的作品；元時自號混然子的王玠（字道淵）爲道詩作注釋，加以附會，便説是歌演音三十二句，乃按《度人經》三十二天運化之道。他説：‘青天者，指人性而言也；浮雲者，指人雜念而言也。’此二句是修行人一個提綱……又説結句‘“得來警覺浮生夢，晝夜清音滿洞天”是總結一篇首尾之妙，所謂得來者，得來真道，永證金剛不壞之身，覺浮生一切有爲之法如夢幻耳。’是否符合丘真人的原意，尚不得而知。”[1]

《道藏提要》有0137青天歌注釋，二篇同卷王道淵注（60册洞真部玉訣類，成）。

《提要》云：

> “本篇題混然子注釋”。混然子即元末道士王道淵。編首混然子《序》云：“夫《青天歌》者，真人丘長春之所作也。是歌演音三十二句，乃按《度人經》三十二天運化之道也。余每誦其音，喜其文簡而理直，實修真之捷徑，入道之階梯。前十二句乃明修性之本體，中十二句爲復命之功夫，末後八句形容性命混融，脱胎神化之妙也。”逐文逐句解釋歌詞，發明内丹修煉之旨。其説本全真教北宗先性後命、性命雙修之旨。[2]

如前已述，《青天歌》本是丘處機闡明性命雙修途徑的一種歌訣。而選堂先生廣其意而用之，以其闡明書道和琴道冥會之理。

饒詩前十二句，以全真教之義理而言，乃明修性追求之本體，以本體即“此心得一天與清”，即“清心”或“天心”，而表像乃“假”與“空”，其修養境界即“攖寧”，謂心神寧静，不爲外界所擾。既是“神充力沛”的，又如“水中之月”。

饒詩前十二句，從書道視角而言，表述了超越了“墨多”“墨少”的障礙。饒先生引梁武帝答陶弘景書“少墨浮澀，多墨笨鈍”，而達成“墨飽”靈秀的境界。達成“墨飽”，則可“筆馳參萬象”。“會叩誠懸得懸解”，“此中心安即攖寧”。饒先生注引柳公權對穆宗語“心正則筆正”[3]，此即選堂先生所云“欲廣其意以論書”或“用廣其意以論書”。

三、書道如琴理

從回應全真教義理而言，饒詩之中十二句亦回應“復命”之功夫，即從本體追尋的功夫而後，在虚無（“希夷”）境界中，向富有“生氣”的生命復歸。“雲窗霧角窈窕音，忽來嫵媚挑琴

---

① 《饒宗頤二十世紀學術文集》卷一三《藝術（上）》，第92頁。

② 任繼愈主編、鍾肇鵬副主編《道藏提要》，中國社會科學出版社，北京，1991年，第60頁。

③ 饒宗頤《論書次青天歌韻》，《書譜》1987年第6期，第21頁。

心”;“風骨翰飛振奇處,穠纖眼可無古今”。“琴心”、“奇處”,“風骨翰飛”,“可無古今”都表達了要超越生命的一種愉悦,是書道和琴道的至理。

這中段十二句,體現出“書道如琴理”的意緼。“乍連若斷都貫串”,是書家的氣勢。“一波一撇含至樂,鼓宫得宫角得角”,既是書道的高峰體驗,又是琴道的高峰體驗。“雲窗霧閣窈窕音,忽來嫵媚挑琴心”,據饒先生注引,“雲窗”句見韓愈《華山畿》句。“嫵媚”句饒先生注引:梁武稱“純骨無媚”,退之譏“羲之書趁姿媚”,《唐書》謂公權書“結體勁媚”,俱以“媚”爲書之美。[1]

《選堂論書十要》之第七則云:

> 書道如琴理,行筆譬諸按弦,要能入木三分。輕重、疾徐、轉折起伏之間,正如吟猱進退往復之節奏。宜於此仔細體會。[2]

四、琴書冥會

從全真教之思想而言,《青天歌》“末後八句形容性命溶混,脱胎神化之妙也”。饒詩之後八句中亦有“離邊證妙理當然,管豈有孔琴有弦”句。饒先生引王混然注云:“離種種邊,名爲妙道。豈管真有孔,而琴有弦耶? 這些消息,可以默會。”[3]

從琴書冥會的視角而言,饒詩末後八句中,“三等何當泯榮辱”句,饒先生注引龔定庵論書家有三等。結句“以書通道如夢覺,夢醒春曉滿洞天”,饒先生注釋有云:“《洞天春曉》[4]。琴曲名。”從結句明確指出:丘處機的《青天歌》的主旨是“以書通道”。饒詩從《洞天春曉》琴曲名,説明此詩主旨也是以琴通道。

饒先生在《書法藝術的韻律》一文中指出:

> 當代不少美學家久已指出音樂是綫型的藝術,又習慣把書法的原理拿來説明中國音樂的特性,特别喜歡取古琴的音腔節奏來作比況,試看附圖所示琴曲《關山月》的韻律有如綫條之進行,可以明白書法與古琴都同樣可用綫條的韻律來尋求它的“美”所以形成的道理。[5]

在《書法藝術的形象性與韻律性》一演講詞中,饒先生指出:“字與字間下筆的先後銜接

---

① 饒宗頤《論書次青天歌韻》,《書譜》1987年第6期,第21頁。
② 饒宗頤《選堂論書十要》,《書譜》1987年第6期,第20頁。
③ 饒宗頤《論書次青天歌韻》,《書譜》1987年第6期,第21頁。
④ 饒宗頤《論書次青天歌韻》,《書譜》1987年第6期,第21頁。
⑤ 饒宗頤《書法藝術的韻律》,《饒宗頤二十世紀學術文集》卷一三《藝術・書學叢論》,第112,114頁。

和疾、徐、斷、續、聚、散的節奏問題……很像音樂演奏時結構上的旋律表演。"

又云:"特別書法在運筆上的提、頓、疾、徐等加上濃淡乾濕墨彩表現在綫條運行的旋律,更令人感到散點空間美上的無限愉悦。"①

《饒宗頤二十世紀學術文集》卷一三《詩畫通義》之《氣韻章》有云:

> 韻本聲律之事。劉勰云:"同聲相應謂之韻是也。"嵇康《琴賦》:"改韻易調,奇音乃發。"改韻可得奇音,迅筆乃出異采。文之韻,亦猶樂之韻也。②

選堂先生正是以豐厚的學養與卓絶藝術實踐的心靈體驗,爲我們解明了會通之道。

五、後 論

1980年8月饒先生在日本的演講,《關於中國書法的二三問題》有云:

> 書的字形姿態,古人稱爲"字勢"……(衛恒)討論四種主要的字體,名其書曰《四體書勢》。勢字特別使用在書法上,有它特殊的意義……用"勢"字來形容書體。以後便有人藉書勢之"勢"來論文章。彈琴的手法亦稱"勢",這些都是採取自書法的字勢。"勢"在書道、文學都有極重要的意義。③

1973年7月11日,在廣州中山大學黑石屋,曾恭聽饒先生的講話,其中涉及到先生的書法。大意説:

> 我幼年學書法有兩位老師,一位是蔡老師,十歲前已學碑。蔡先生教我學二寸、有各種執筆法。後來有一位楊先生,教我學碑,寫大字,使骨力張大。學過宋四家。因爲喜歡東坡詩,也習過東坡字,習過米字。但重要的是學山谷,山谷寫字把字法帶入兵家,寫字如用兵。書法欣賞,你自己到某一境界,才能理解別人的境界。創新很難,創造與繼承是一條綫。我不急於把自己的書體定式,定式没發展了,要謙虚地吸取各家。

2002年,饒宗頤先生完成了《般若波羅蜜多心經》的墨寶,《心經》的深沉意蘊在於"無罣礙",原墨跡每字均長闊二尺。此墨寶已贈予香港市民。2002年6月,以大型户外木刻展示,

① 饒宗頤《中國書法藝術之形象與韻律性》(中國文人之繪畫傳統研討會講稿、1986年11月)、轉引自林漢堅《綜貫古今,別開生面——論饒宗頤教授治學精神與書法途徑》,見《書譜》1987年第6期、第18頁。

② 饒宗頤《詩畫通義·三、氣韻章》,《饒宗頤二十世紀學術文集》卷一三《藝術·畫頻新編》、第342頁。

③ 參見林漢堅前揭文。

整篇書法刻於多條木柱上，近似古時書於竹簡上，因此名爲“心經簡林”[①]。以往名山聖地，多見磨崖碑版，而今香港大嶼山麓，創制一片簡林，極富創意。饒先生嘗云：“近百年來，地不愛寶，簡册真跡，更能發人神智。清世以碑帖爲二學。應合此爲三，以成鼎足之局。治書學者，可不措意乎？”[②]

此《心經簡林》上之書法，亦别具一格，應爲一種有饒氏風格的隸體。先生幼時即習魏碑，饒先生此種今隸，張大骨力，書勢雄渾，直有《青天歌》“自有高秀干青雲”的意境。2006年，此《心經簡林》又由法國著名攝影師攝成攝影佳作，舉辦以“光普照”爲主題的展覽會。《心經簡林》的書法藝術，首先是給巡禮者一種心靈上的安頓，同時以特異的空間感和音樂感，使書法藝術更上層樓。

《心經簡林》的藝術成就體現了饒先生關於書道與琴道的會通。

2003年，聯合國教科文組織將中國古琴定爲人類口述與非物質文化遺産[③]。宗頤先生早年即致力於操縵及琴學研究，在中國古琴復興的今日，先生的書道與琴道會通論，業已並將繼續在學術上發生重大的影響。筆者正是從攻讀選堂學術的背景下，也嘗試著琴道遺産的研究，筆者嘗試撰《論敦煌藝術中的古琴圖像》[④]一文，看到敦煌變文及壁畫中常有以中國七弦琴的圖像來描繪佛經故事中的琴，這雖然是一種“格義”式的對應表現，但卻在文獻及圖像中留下了中國古琴的爪痕。今後，當繼續努力攻讀饒先生大著，學習中國書道及琴道中的文化遺産。

（中國　中山大學）

---

① 饒宗頤《心經簡林》，天地圖書公司出版，非賣品。附：《心經簡介・心經簡林・心經書法》。

② 饒宗頤《自臨碑帖五種後記》，《饒宗頤二十世紀學術文集》卷一三《藝術・書學叢論》，第131頁。

③ 鄭培凱主編《口傳心授與文化傳承（非物質文化遺産）：文獻、現狀與討論》，廣西師範大學出版社，2006年。

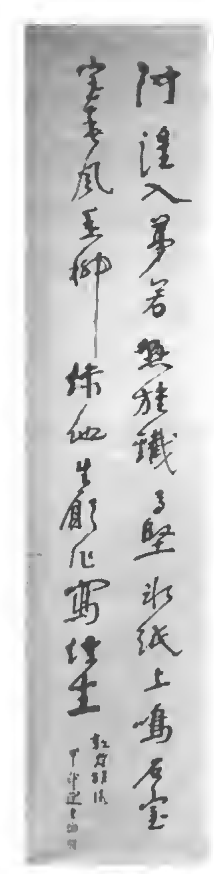
④ 姜伯勤《論敦煌藝術中的古琴圖像》，中山大學藝術史研究中心編《藝術史研究》第九輯，中山大學出版社，2007年，第291—302頁。

心通造化　神寄山水

——饒先生首倡的山水畫西北宗之説

樊錦詩

20世紀80年代初，饒先生第一次來敦煌莫高窟，先生或流連於洞窟之中，或查閲經卷於研究所内，閑暇之餘，先生漫步於大泉河畔，寄情於三危山峰，在離開莫高窟前，饒先生萬分感慨，寫下了著名的《莫高窟題壁》："河湟入夢若懸旌，鐵馬堅冰紙上鳴。石窟春風香柳緑，他生願作寫經生。"(圖1)此次莫高窟之行和隨後的中國文化之旅對先生學術研究和藝術創作都産生了重要影響。正如曾憲通先生所説："30年前那次中國文化之旅是饒先生治學經歷甚至是他一生的重大轉折點，在此之前饒先生基本上是通過流失海外的中國古典文獻及實物來研究中國文化，而那次長達3個月的實地考察使他接觸到更爲廣博的古代文物，使他在學術與藝術領域的實踐得到進一步昇華。"我們看到，無論是敦煌彩繪、敦煌白描，還是敦煌風光，都有他從敦煌藝術中吸取的養分，而先生首倡的"西北宗山水畫説"，就是先生敦煌書畫藝術創作實踐的進一步昇華。


圖1　自書敦煌絶句

2000年7月，在敦煌莫高窟舉行的敦煌學國際學術討論會期間，文化部部長孫家正會見了饒先生，我有幸忝陪末座。在與孫部長的交談中，饒先生以三危山爲例，説明西北山水奇特，提出中國山水畫中應有西北一宗。2006年，《敦煌研究》擬編輯、出版100期專號，我以主編身份致書饒公，請賜大作，饒公遂以《中國西北宗山水畫説》一文贈編輯部，這是饒公首次明確提出並加以闡述的畫學主張。

就山水畫"西北宗"提出的緣起，饒先生從西北地方的地理概念、西北地方獨特的歷史文化和山水特徵以及唐宋以來的山水畫史，表達了提出山水畫"西北宗"的原由。饒先生認爲明代畫家董其昌提出山水畫"南北宗説"影響甚巨，但自唐代畫家王宰、畢宏描寫秦、蜀山水，北宋畫家郭熙構勒太行、太華諸山，包括現代畫家張大千、趙望雲、吴作人、梁黄胄諸人，均未重視西北山水，西北地方"天蒼蒼野茫茫之廖廓大漠間，'莽莽萬重山'盤亘千里。向來爲華戎雜居，中外文化交疊之處，非南北兩宗所能牢籠"。非别啟西北一宗，則不能表現西北山水之奇特。

饒先生指出："西北宗宜以隴坻爲界，華及西戎之'分水嶺也'。大抵自隴首以西，即爲大

西北。這一帶本爲西戎地區、民族極爲複雜，其文化混合情形，光怪陸離，多種文化層交疊的地帶，而山川形勝，與隴東亦大不同。"

饒先生以藝術家的敏銳眼光看到了西北自然風光的特徵，並從繪畫史的角度，指出董其昌"南北宗説"未能涵蓋西北山水，因此，對於中國山水畫發展來説，"西北宗山水畫"的提出是極富有創見的。在唐代的敦煌壁畫中，我們就可以看到當時的敦煌畫家已經有意或無意地描繪西北的山水景色。如第172窟東壁文殊變背景(圖2)中，就可以看到如饒先生所説"新三遠法"中的"曠遠"之景，第148窟北壁經變畫(圖3)中的山水、第231窟北壁(圖4)彌勒經變背景中也可看出"寫遠"、"荒遠"的特徵。當然，古代畫家是憑著他們對周圍自然環境的感受來表現的，饒公提出的"西北宗山水"説，則從理論上系統闡述爲西北宗山水畫之要義，堪爲畫家創作的指導。



圖2　莫高窟第172窟–東壁北側–文殊變之山水畫–盛唐



圖3a　莫高窟第148窟–北壁–山水1–盛唐

對如何表現西北宗山水，饒先生在多年研究、探索敦煌壁畫技法並付諸實踐的基礎上，結合多次在敦煌、吐魯番、庫車等地實地考察，提出了"西北宗"山水畫畫法的基本内容。

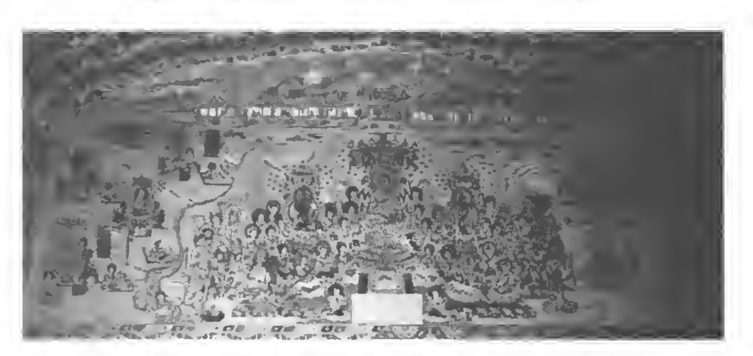


圖3b　莫高窟第148窟–北壁–山水2–盛唐

其一，創新三遠構圖方式。北宋畫家郭熙在其所著《林泉高致》一書中提出的"平遠、高遠、深遠"構圖方式，至今仍是傳統畫學的不移之論。但饒先生認爲："其法雖可以施之於大江南北之山川平野，但不足以盡西北峰巒、丘壑之美……西北諸土，山徑久經風化，開成層巖疊石，山勢如劍如戟。一種剛强堅勁之氣，使人望之森然生畏。而樹



圖3c 莫高窟第148窟-北壁-山水3-盛唐



圖4 莫高窟第231窟-北壁-彌勒經變-山水



圖5a 火焰山-1

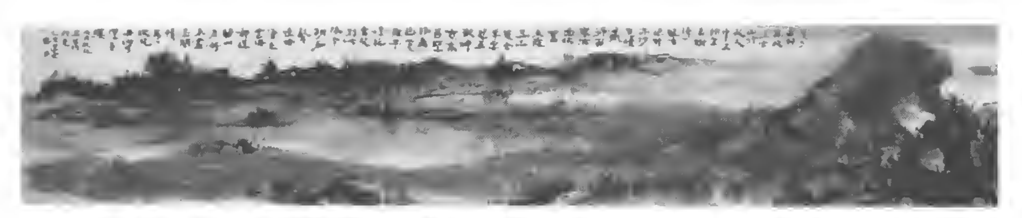


圖5b　火焰山-2



圖5c　火焰山-3



圖6　莫高北窟

木榛莽，昂然挺立，不撓不屈，久歷風沙，别呈一種光怪陸離之奇詭景象。"要表現這種景象，饒先生提出應以"新三遠"來表現，這三遠是："曠遠——渺無人煙；奮遠——莽莽萬重；荒遠——大漠荒涼。"饒先生還以他的三幅"火焰山"畫（圖5）來表達使用三遠的構圖方式，先生的《莫高北窟》（圖6），以疾筆做山石野草，表現莫高窟北區的荒遠之貌，也令人耳目一新。

北宋郭熙創山水畫"三遠法"之後，有韓拙在所著《山水純全集》中提出了"闊遠、迷遠、幽遠"的三遠法，來補充郭熙的"三遠法"。韓拙的"三遠法"反映了典型的南方山水特徵。南宋以後的中國山水畫家大多善長於表現南方山水。雖也不乏畫北派山水的人，但總的來説與范寬、郭熙的山水畫有很大的區别，主要是畫家們熟悉的環境並不在北方。今天，西北的自然風光與人文精神越來越爲人們所重視。正如饒先生所言，西北地方自有其特殊的歷史文化和獨特的山川之貌，而千年畫史中西北山川卻很少有畫家重視，成爲山水畫的特殊空間，先生爲適應西北山水畫法而别創"新三遠"，正是把握了西北山水自身的特點，爲郭熙所説的"三遠法"未能涵蓋的，這無疑爲西北宗山水畫構圖表現開闢了道路。

正如饒先生所言，西北地區自有其特殊的歷史文化和獨特的山川之貌，而千年畫史中西北山川卻很少有畫家重視，成爲山水畫的特殊空間，先生放棄舊"三遠"而别創"新三遠"，無疑將成西北宗山水畫構圖的開創者。

其二，新皴法的運用。饒先生舉唐代畫家張璪"外師造化，中得心源"之語爲其皴法心

得。他說“余數歷敦煌，出入吐魯番，觀樓蘭之遺址，涉龜兹之殘壘，矚目所見，層山疊嶂，荒草殘壘，歸而試圖之，覺‘山石久經風化，斷層纍纍，而脈絡經緯，如陰陽之割昏曉，大輅椎輪仍在……’（題2005年自繪西夏舊域圖），知非別創一皴法，不足以狀之。”饒先生以自繪《西夏舊域》（圖7）、《高昌石壁》（圖8）、《龜兹大峽谷》（圖9）、《吐魯番山徑》（圖10）、《樓蘭遺址》

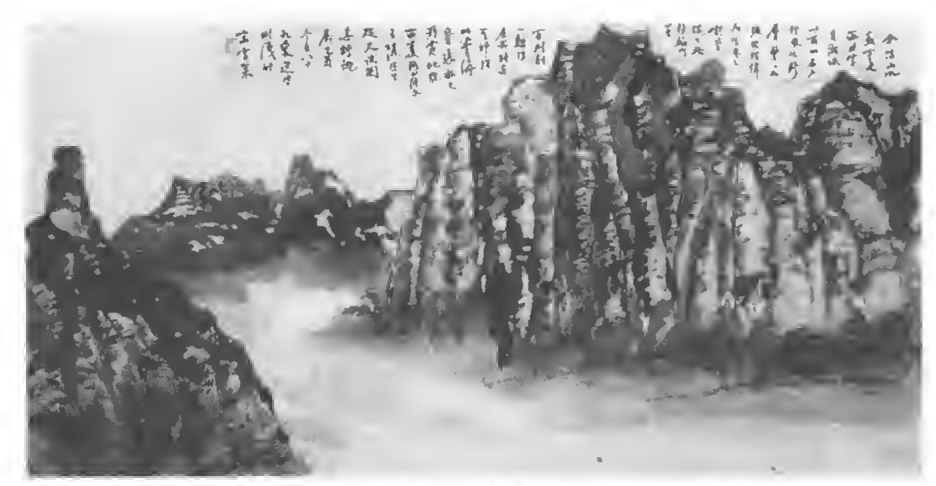


圖7　西夏舊域

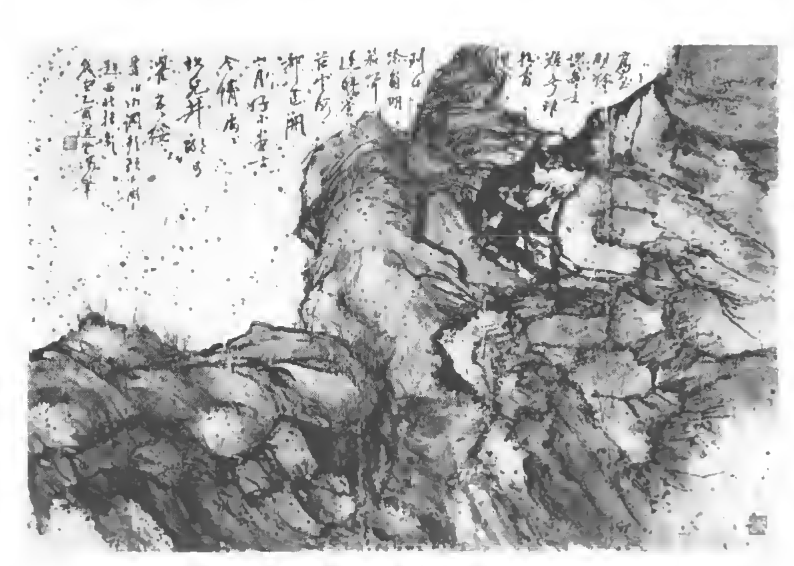


圖8　高昌石壁



圖9　龜兹大峽谷



圖10　吐魯番山径

(圖11)爲證,"疊經試寫,以爲可用亂柴、雜斧劈及長披麻皴,定其輪廓山勢,然後施以潑墨運色,以定陰陽。運筆宜焦幹重拙,'皴法純以氣行'(自題2005年繪龜兹大峽谷圖)。間亦試用茅龍管,或取一筆皴,以重墨雄渾之筆取勢,或以金銀和色,勾勒輪廓,尚有可觀"。這次在莫高窟展出的《榆林金秋》(圖12)、《三危山掠影》(圖13)、《西北道中所見》(圖14)、《西北宗畫法石卷》(圖15)、《十三間房魔鬼林》(圖16)可以説是先生運用新皴法的代表。在《三危山掠影》中,先生以亂柴皴夾以長披麻皴,表現三危山山石重疊、荒涼悲壯之美,西北山水之奇特,經先生妙筆生花,不能不令人震撼。



圖11　樓蘭遺址



圖12　榆林金秋

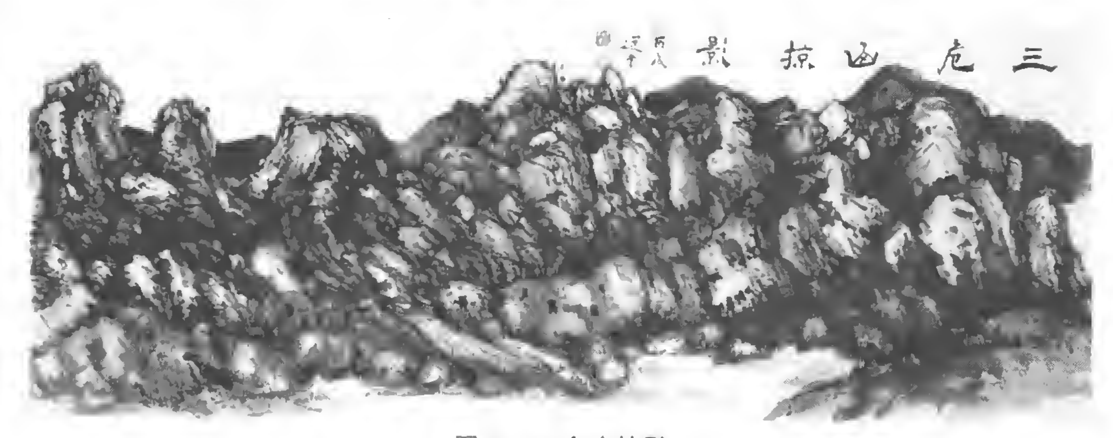


圖13　三危山掠影

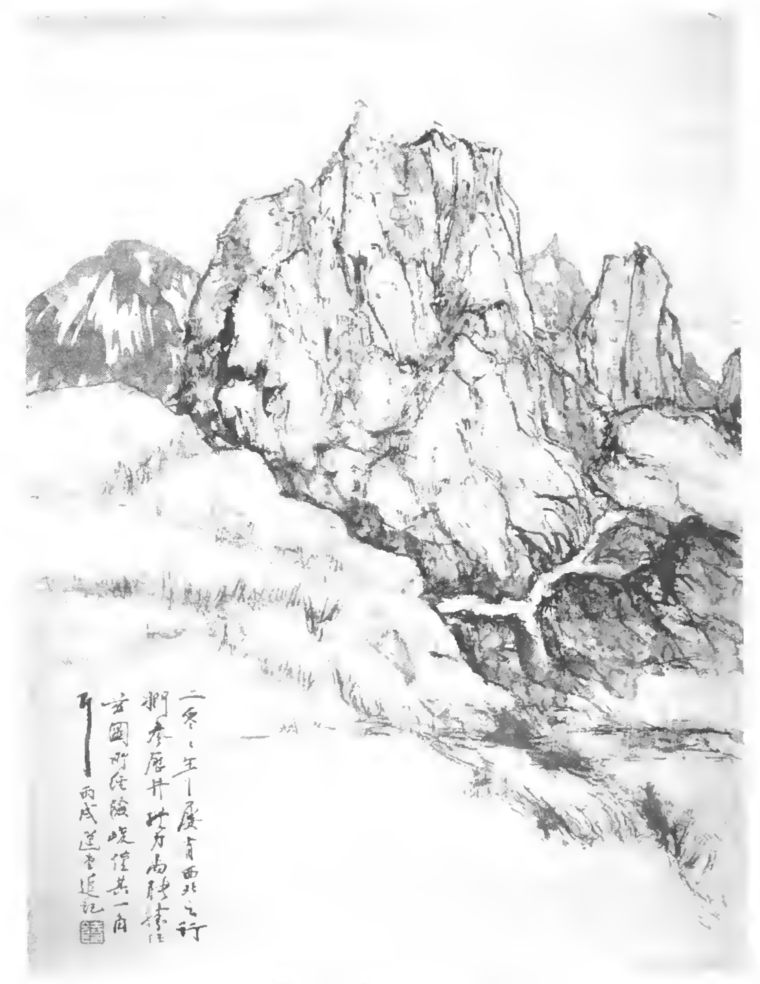


圖14　西北道中所見

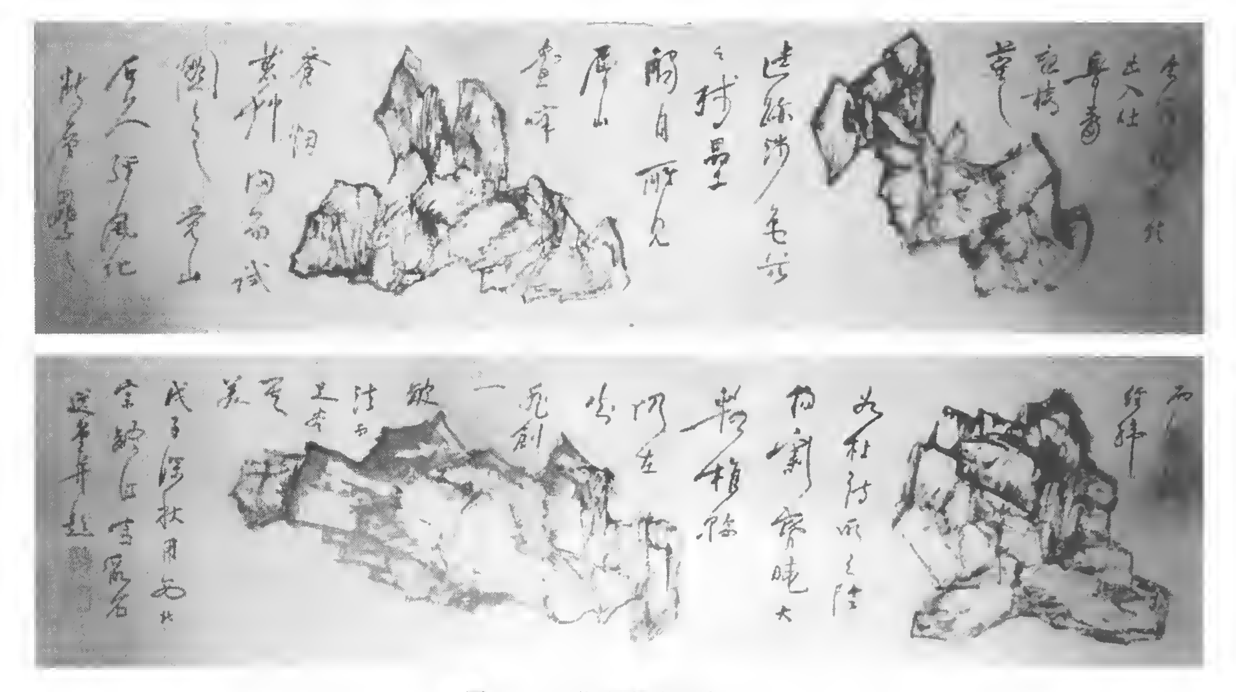


圖15　西北宗畫法石卷

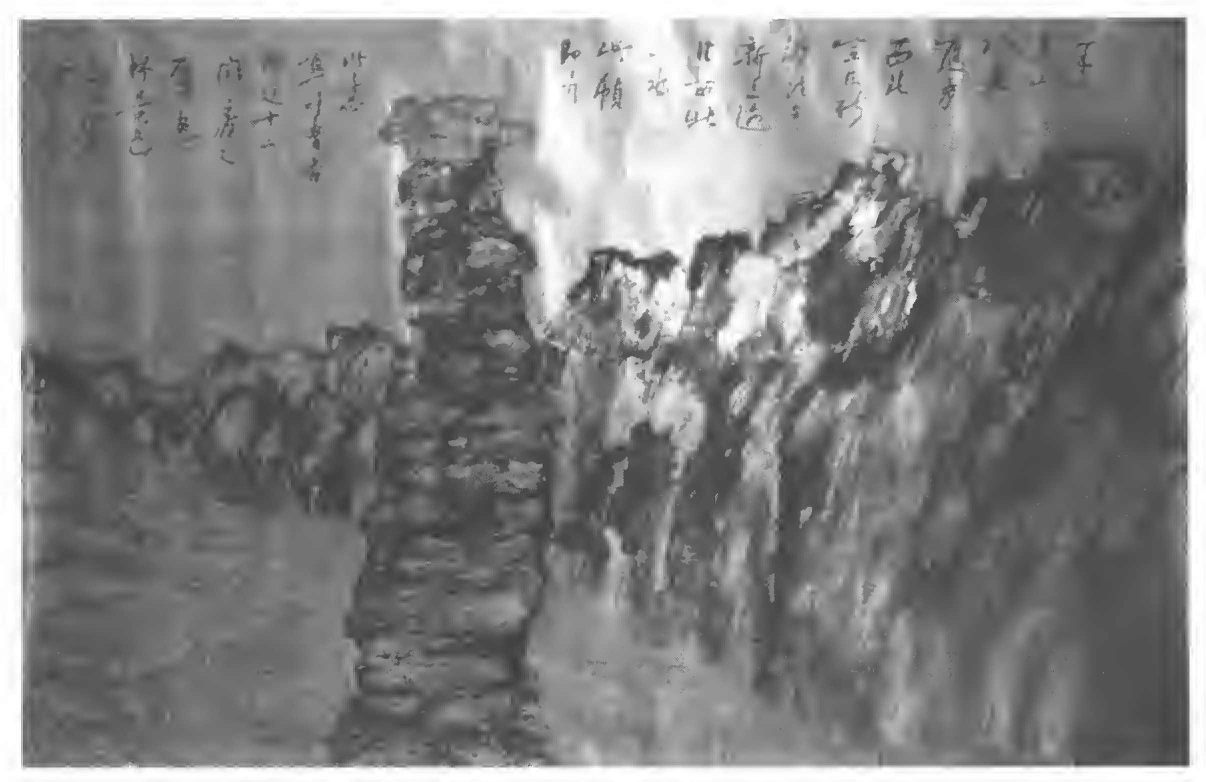


圖16　十三間房魔鬼林

其三、傳神寫貌的必要條件。饒先生説:"西北境地,自唐以還,通西域商旅之路,逐漸改道,使人跡日益罕見,風沙歲月,鑄鑿大地,使其形貌,别有蒼茫蕭索之感。荒城殘壘,險崖高壑,自成氣勢。是當親歷其所,然後形諸筆墨,方能兼得其神其貌。寫來不單山色風光,活躍紙上,即塞北風聲雪意,亦畢現其中。""故欲描繪西北山水,開一新境界,親歷其地是必要條件。"

饒先生西北宗山水畫之所以與一般普通的風景寫生不同,正是因爲這些作品融入了先生對大西北深厚的感情。先生指出:"有的山水畫家喜歡去寫生,把山水照原樣寫下來,很忠實地表現出來,用這種辦法來畫山水,我是不同意的,光寫生還不如照相,人家何必來看畫。這種創作方法忘記了一個最關鍵的問題,就是藝術是自然現象通過人的心靈洗練再創造的產物。每個人的心靈不一樣,也就是説,每個人的經歷、性格、學養不一樣,筆下的藝術品也就千差萬别。"[1]先生幾次親赴新疆、敦煌考察,對西北的歷史文化遺產和與衆不同的山川草木、風土人情産生了深深的情感,這些經歷爲他積累了豐富的視覺經驗和心靈感受,從而在日後的創作中用樸實洗練的筆法、自然寫實的色彩,創作出别具一格的藝術作品。先生的"傳神寫貌之建議",值得每一個藝術工作者深思。

饒先生在《龜茲大峽谷》的題記中寫道:"皴法純以氣行,爲余西北宗創作之權輿。"這爲我們理解先生西北宗山水畫指明了方向。我們認爲先生"皴法純以氣行",即是對氤氲於西北

① 饒宗頤《書畫是自我生命的流露》,《明報・大家大講堂》,新星出版社,2008年,第195頁。

山水間精神氣韻的把握，這正是對“外師造化，中得心源”的最好注腳，也是西北宗山水畫所要達到的意境。先生在《中國西北宗山水畫説》中指出：“余以爲作爲一個開派的大畫家，必須有牢籠宇宙的意向，‘萬物皆備於我’的胸襟”[1]，“我個人認爲，每個人都有自我天地，我的眼睛閉起來，我可以想到幾萬年、幾千里外，在這個時候，我同天地已融合爲一。莊子説，天地與我並生，萬物與我爲一，就是這種境界，這是一種藝術境界。”[2]正是這種“萬物皆備於我”的境界，心通造化，神寄山水，才使得西北宗山水畫獨出心裁，更爲傳神。如果我們讀到先生“白楊古窟鳴沙，落日叢祠暮鴉。西去陽關尺咫，三危山下人家”，再觀其《榆林窟畫卷》[3]，我們就能感受到先生追求“造化”與“心源”的統一，以自然和心靈的統一表達西北山水之美的獨特領悟。

饒先生曾言：“熟讀禪燈之文，於書畫關捩，自能參透，得活用之妙。以禪通藝，開無數法門。”[4]“禪的産生、傳播地區，主要在湖南、江西、粵北一帶的山地，禪僧與山民共同生活，所體會到的大自然是空闊、無垠和自在，他們生活在大化之中，精神已得到無上的解放。從‘禪’得到的寧静，本身已是一種生活中的藝術享受了”，“禪不光是静坐，而是要培養出心中湛然一片光明海。”[5]學人據此論先生“以禪通藝”，山水畫多有禪意，表現空靈與清静，但就先生西北宗山水畫而言，我認爲先生的畫作是在“禪意”的基礎上又發展出的“豪放”之氣，這當是先生畫風的新變化。饒先生在《黄公望及〈富春山居圖〉》一文中開篇即言：“黄大癡（按，即黄公望）元季稠濁之世，棄仕入道，放浪江海，嘗終日躑躅於巔涯崛峠之間，以遂其山林常往之願，故所繪山水，力爭造化神奇，卓絶一世。”[6]元代山水畫大師黄公望之所以創作出蒼率瀟灑，境界高曠的《富春山居圖》，成爲傳世名作，即在於其人“放浪江海”，於山川之美如癡如醉，而最終“造化神奇，卓絶一世”。而先生對唐代書法家張旭、宋代書畫家米芾、米友山父子的“豪放”之風情有獨鍾。饒先生説：“余自退居而後，益游心於藝事。既誤入米家之船，遂妄搦張顛之管。嘗以尺幅雖小，精神與天地往來；宇宙云遐，點滴咸可以入畫。”[7]西北山水粗放雄渾，荒涼悲壯，而西北人又熱情奔放，以“豪放”之氣來表現西北山水，更能表達西北山水之奇特。在這一點上，我非常同意黄兆漢先生的觀點。黄教授在分析山水畫中的“水法”在饒先生西北宗山水畫中的運用時説：

> 《敦煌石窟卷》和《火焰山》兩卷是寫西北風景的。本來西北氣候乾燥，大量運用水分似乎不太適宜的，但因爲饒教授的用筆、用墨、用色另有“别趣”，而且以水分去襯托幹

① 饒宗頤《中國西北宗山水畫説》，《敦煌研究》2006年第6期。
② 饒宗頤《書畫是自我生命的流露》，《明報 · 大家大講堂》，新星出版社，2008年，第195頁。
③ 香港大學饒宗頤學術館，敦煌研究院《莫高餘馥——饒宗頤敦煌書畫藝術》，2010年，第94—95頁。
④ 饒宗頤《畫新編 · 小引》，《饒宗頤二十世紀學術文集》卷一三《藝術（上）》，第167頁。
⑤ 饒宗頤《八大山人禪畫索隱》，《饒宗頤二十世紀學術文集》卷一三《藝術（下）》，第1074—1075頁。
⑥ 饒宗頤《黄公望及〈富春山居圖〉》，《饒宗頤二十世紀學術文集》卷一三《藝術（下）》，第849頁。
⑦ 《饒宗頤書畫》“自敘”，嶺南美術出版社，1993年。

筆、殘墨和色彩的不同濃度(尤其是赭色),故展現出來的卻是乾燥的敦煌石窟和熾熱的火焰山！從這兩幅作品,我們可以窺見饒教授用水的神奇技巧。寫西北風景不易,因爲以往的大畫家很少注意這個地區的風景,後來無師可承,如今饒教授的寫生作品有如此高超的成就,實是難能可貴,無怪有些藝評家謂饒教授已開創“西北宗”山水一派了！曾問過饒教授,他既然已游遍中國大陸的名山大川,那麼,哪處的山水最吸引他呢？饒教授毫無猶豫地答道:“我最愛西北山水!”西北風景是有其特别之處的,與中原的實大爲不同,真是令人非常神往……塞北和江南的風景各異,給人的感受是很不同的。環境影響人的性格,故塞北的人比較豪放爽朗,而江南的人較爲含蓄温婉。如今饒教授對西北風景如此熱愛,相信最主要的原因是他本來就有爽朗放逸的性格(這一點稍爲熟識饒教授爲人的人都會感覺得到),與西北的民族很相似,故他寫出來的作品,無論繪畫和書法都相應地豪放縱横。[①]

事實上,前引饒先生提出“新三遠”構想時,就已指出:“西北諸土,山徑久經風化,開成層巖疊石,山勢如劍如戟。一種剛强堅勁之氣,使人望之森然生畏。而樹木榛莽,昂然挺立,不撓不屈,久歷風沙,别呈一種光怪陸離之奇詭景象。”如此具有“剛强堅勁之氣”的西北山水,就應當以豪放風格來表現,饒先生的《三危山掠影》,正是這一風格的表達。所以饒先生説“皴法純以氣行,爲余西北宗創作之權輿”,真可謂不刊之論。

我於山水畫完全是一個外行,但就我所瞭解的一點知識而言,當今中國畫壇自樹一幟,新開一派,並以“新三遠”、“新皴法”而立山水畫西北宗者,饒公當爲第一人。這既是饒先生多年探索並運用敦煌壁畫藝術進行創作實踐的結晶,也是先生熱愛西北、寄情敦煌的表徵。因此,在讀到先生的大作時,怦然心動,深爲先生的遠見卓識所傾倒。在給先生的信中,我寫道:“先生《中國西北宗山水畫説》,首倡中國畫應有西北一宗,誠謂獨闢蹊徑。先生倡言‘西北宗’之畫法,如‘新三遠’‘新皴法’‘傳神寫貌之建議’,皆别開生面之新説。先生有言:西北山水奇特。然自近代以來,國人皆視西北爲畏途,名之爲落後之區,至今影響國人觀念。先生之論,於藝術一域,鼓舞西北人之士氣。先生振臂一呼,應者必衆,則二十一世紀中國畫壇,必有西北一宗。先生之功,不可没也。”

饒先生以其《中國西北宗山水畫説》大作,專投《敦煌研究》,足見先生對敦煌之用情,使我不由得聯想到先生與敦煌研究院的深情厚誼。20世紀80年代,饒先生第一次來敦煌莫高窟考察,從此,饒先生對敦煌産生了深深的感情,幾次蒞臨敦煌研究院,或登臺論學,或獎掖後進,或關心敦煌文物保護事業。2000年,當先生第三次來到敦煌莫高窟時,正逢敦煌學百年盛會,先生再次提筆寫下了“東寺能容百丈佛,西關曾貢雙頭雞。情牽欄外千絲柳,不怕鳴沙没馬蹄”(《重到鳴沙山》,圖17)的詩句,並書贈我院,表達了對敦煌的一往情深。最近,先

① 黄兆漢《豪放派藝術大師饒宗頤教授》,《學藝兼修漢學大師——饒宗頤教授九十華誕國際學術研討會論文集》,《華學》(第九、十輯),2008年,第1637—1645頁。

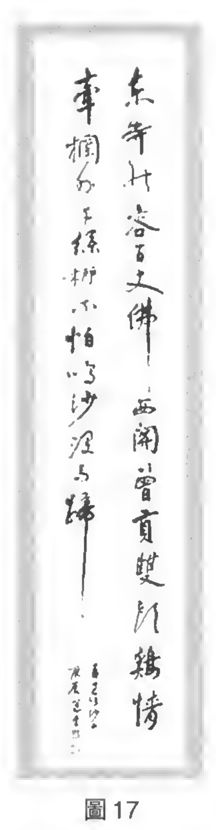


圖17

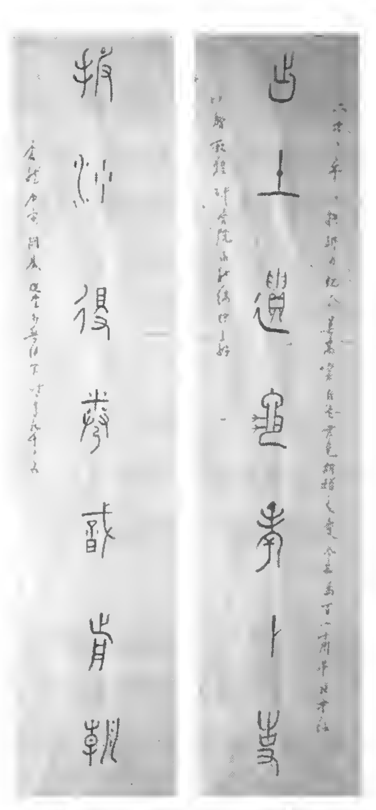


圖18　敦煌百年紀念對聯

生又將他在2000年所寫的對聯“出土遺龜考卜事，披沙得卷識前朝”（圖18）用甲骨書法書贈我院，先生在題記中寫道：“二零零零年所撰聯句，紀念莫高窟經卷發見期頤之慶，今歲爲百一十周年，兹重録以贈敦煌研究院，永結縞紵之交。”又一次表達了先生對敦煌研究院保護研究事業關心和支持的深厚情結。

饒先生十分關心敦煌石窟的保護工作。2000年，由香港一些熱心人士發起成立“香港敦煌佛跡防護功德林”計劃，先生與香港佛教界領袖覺光長老慨然應允擔任籌備委員會主席。2000年8月19日，籌備委員會在香港會議展覽中心舉行了盛大的“敦煌佛跡結善緣慈善之夜”活動，爲敦煌石窟風沙防護工程籌款，香港特首董建華先生親自出席，饒先生、方召麐、楊善深、范子登、林湖奎等二十多位著名書畫家獻出墨寶，此舉在香港各界激起熱烈反應。之後，“香港敦煌佛跡防護功德林”籌委會以募集所得100萬人民幣捐贈敦煌研究院。用這筆捐款建成的風沙防護林帶，現在已在莫高窟風沙防治中發揮著重要作用，先生的無量功德、福利人天，我們銘記在心，並對先生充滿深深的敬意。

今年是先生第四次來到敦煌莫高窟，“情牽欄外千絲柳，不怕鳴沙没馬蹄”是饒先生對繁榮敦煌學研究的期待，而今天學者雲集的敦煌學國際學術討論會，正是我們共同願望的表達。

（中國　敦煌研究院）

敦煌:饒宗頤先生學與藝的交匯點

榮新江

前　言

今年又是敦煌學的一個豐收的年份。四月份在美麗的西子湖畔,六月中旬在寧静的北京,現在我們又來到高爽的鳴沙山麓,集聚一堂,爲慶祝蜚聲國際的敦煌學家、國學大師饒宗頤先生95華誕,召開敦煌學國際研討會。承蒙敦煌研究院樊錦詩院長的信任,主辦方讓我來做一個主題發言,當張先堂先生把這個意思告訴我的時候,我很爽快地答應下來,因爲不論從在敦煌學方面教導我近二十年的饒先生這一面來講,還是從大約三十年來一直給予我大力支持的敦煌研究院這一方來説,我都義不容辭。

但是,此事並非易事。饒先生是當今中國學術界年輩最高的國學耆壽,其治學範圍可以説是上下五千年、東西數萬里,宏通古今中外。從内容上説,既有傳統的經、史、子、集,又有20世紀初葉以來新興的考古學、美術史、歷史語言學等諸多方面,尤其鍾情於出土文獻,舉凡甲骨、金文、簡帛、敦煌吐魯番文書、金石銘文,都在涉獵範圍之内。此外,饒先生學藝兼美,琴棋書畫,樣樣精通。小子如我,怎敢隨便發言。

好在1992—1993年第一次到香港從饒先生游學時,可以在書本之外,略窺選堂(饒先生號)一些奥妙。尤其對饒先生的敦煌學研究成果,有過系統的研讀,並應香港《信報財經月刊》之約,撰寫了一篇《饒宗頤教授與敦煌學研究》[1],得到饒先生的首肯。在這篇文章中,我大略按照饒先生治敦煌學的時間順序,從道教、文學、樂舞、歷史、語文、書法、繪畫等方面,來闡述饒先生的貢獻。這裏我想换個角度來談饒先生與敦煌學。

我們知道,饒先生除了學問之外,還多才多藝。他出版了許多種學術著作、詩文集、書畫集,看起來他的學和藝是分開的,藝文衹是他學術的補充而已。其實我覺得,饒先生有的學問是和藝術没有關係的,但也有幾個方面的學術是和他的藝術緊密相關的,而能够把他的學和藝連接起來的點,固然可以舉出幾個,但我想我們今天所在的敦煌,正是一個饒先生學藝兼修的極佳的交匯點。

以下主要從三個方面來對此看法略加闡釋。

---

① 原載香港《信報財經月刊》1993年5月號;修訂稿載《中國唐代學會會刊》第4期,1993年,第37—48頁;收入拙著《辨僞與存真——敦煌學論集》,上海古籍出版社,2010年,第379—391頁。

一、外師造化，中得心源——饒先生的敦煌繪畫研究

來到敦煌的人，無不被敦煌莫高窟的石窟雕鑿而震撼，也無不被如此色彩華美、内容繁縟的壁畫所感染。昨天，我們又參觀了“莫高餘馥——饒宗頤敦煌書畫藝術特展”，透過饒先生的畫筆，感受到敦煌繪畫的一種昇華之美。

和許多以敦煌藝術爲描繪對象的畫家不同，饒先生所畫的敦煌畫不是從臨摹壁畫開始的，而是以研究英、法所藏敦煌藏經洞出土的白描、粉本和畫稿等繪畫素材起始的。1969年，他曾撰寫《跋敦煌本白澤精怪圖兩殘卷（P.2682，S.6261）》一文[①]，在討論内容之外，對於這兩個卷子上的書法和繪畫，也有所考述。以後又藉在巴黎講學的機會，把巴黎藏卷中保存的各種繪畫資料彙集成《敦煌白畫》一書（圖1），並結合畫史，對沙州畫樣的來歷以及畫法、題材等做了詳細的研究。這本書由法國漢學泰斗戴密微（Paul Demiéville）教授安排翻譯成法文，中法對照出版，並附有全部討論的繪畫資料的圖版[②]。從學術上來說，這無疑是在敦煌壁畫、絹畫的研究之外，開拓了一個敦煌畫研究的新天地。而且，壁畫和絹畫都是根據這些白畫、粉本、刺孔等素材做成的，因此這些資料的解讀對於敦煌繪畫的來歷、繪製過程和技法等許多方面，都是極有説服力的，可以説這本書填補了敦煌畫研究中的一項空白。



圖1 《敦煌白畫》封面

記得1991年我在巴黎A. Maisonneuve書店買《敦煌白畫》時，被告知是最後一本，相信許多人並不一定見過這本在法國出版的書。但今天我們不難從上海古籍出版社出版的《法藏敦煌西域文獻》中見到這些白畫資料。把這些白畫原稿與饒先生的臨本兩相對比，我們就可以明白饒先生創作的敦煌畫首先來自敦煌的白畫（圖2、3）。饒先生透過自己的筆，根據這些白畫文稿（圖4a–d），重新總結提高，製成“沙州畫樣”（圖4e）。可以説，這些白畫表現的是敦煌畫最本質的部分，所以饒先生的敦煌畫的成就不在敷彩，而是骨法（圖5a–b），講求的是風範氣韻（圖6）。我不懂繪畫，但感覺得到饒先生關於敦煌繪畫的研究成果和摹繪作品是相得益彰的。

1980年代以後，饒先生有機會多次訪問敦煌，得以親睹莫高窟壁畫，並摹寫敦煌圖像（圖

① 《歷史語言研究所集刊》第41本第4分，1969年，第539—543頁，圖1–9。

② 全稱 *Peintures monochromes de Dunhuang. Manuscrits reproduits en facsimilé, d'après les originaux inédits conservés à la Bibliothèque* Nationale de Paris, avec une introduction en chinois par Jao Tsong-yi, adaptée en français par Pierre Ryckmans, preface et appendice par Paul Demiéville, 3 v., Paris 1978.



圖2a 敦煌白畫原件



圖2b 饒先生摹本



圖3a 敦煌白畫原件



圖3b 饒先生摹本



圖 4a 敦煌白畫菩薩像 1



圖 4b 敦煌白畫菩薩像 2



圖 4d 敦煌白畫祆神像



圖 4c 敦煌白畫千手觀音

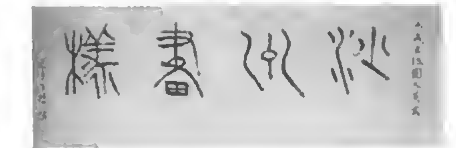




圖 4e 饒先生沙州畫樣



圖5a 敦煌白畫新樣文殊



圖5b 饒先生畫新樣文殊



圖6 饒先生繪高僧圖



圖7 饒先生寫敦煌壁畫

7)。同時就他自己感興趣的題材,如敦煌壁畫中的劉薩訶、闍陀、誐尼沙等形像[1],在學術上有所闡發。他有關繪畫史的論文,現在都結集爲《畫䪐》一書,我們可以集中讀到他對敦煌繪畫藝術的看法,以及他研究敦煌繪畫藝術的成果[2]。

1 《劉薩訶事跡與瑞像圖》,《1987年敦煌石窟研究國際討論會文集》,遼寧美術出版社,1990年,第336—349頁;《敦煌石窟中的誐尼沙》,《紀念陳寅恪教授國際學術討論會文集》,中山大學出版社,1989年;"The Vedas and the Murals of Dunhuang", *Orientations* 20.3, 1989;《闍陀與敦煌壁畫》,《敦煌吐魯番學研究論文集》,漢語大詞典出版社,1990年,第16—26頁。

2 臺北時報出版社,1993年

二、以書通禪，以學通藝——饒先生的敦煌書法研究

傳統的書法家對於唐人寫經的"經生體"是不太看重的，由於大多數敦煌寫本是寫經，所以敦煌書法開始也是不受重視的。可是，敦煌寫本的内涵是非常豐富多彩的，就以寫經而言，其中既有普通經生所寫，也有隋唐王朝的宫廷寫本，而且從書法的角度看，敦煌還有拓本、臨摹、法帖，從内容上來説，也有佛經之外的道書和公私文書，不能以"敦煌寫經"而一以概之。這些相對不受人們重視的材料，在具有書法家眼光的饒先生那裏，都是極其珍貴的書法資料。他早在1961年就寫有《敦煌寫卷之書法》一文[1]，利用當時從縮微膠卷上所見到的英國藏卷，選印其中的書法精品爲《敦煌書譜》。可惜這篇文章發表在香港大學的《東方文化》上，這個雜志雖然有個中文的名字，但在那個時代，主要是一本英文的東方學刊物，研究書法的人，特别是大陸的人恐怕是見不到的。1964、1974年，饒先生兩度逗留法京，得以遍覽伯希和從敦煌攫取的實藏，於是選取拓本、經史、書儀、牒狀、詩詞、寫經、道書中有代表性的精品，輯成《敦煌書法叢刊》29册，在1983—1986年間陸續由日本二玄社照原大影印，佳書妙品，融於一編。饒先生對每一種書法作品，都揭示其藝術價值，使人們對於各個時代敦煌的法書風格，有了更加系統的認識。

饒先生不僅研究敦煌書法，也根據敦煌出土的各類書法作品，書寫新作。他的這些書法作品，此前比較集中地在深圳美術館與香港大學饒宗頤學術館合作舉辦的"我與敦煌——饒宗頤敦煌學藝展"上陳列，其中摹寫早期的敦煌書法作品有《書敦煌馬圈灣木牘》、《書新莽居攝二年簡》、《書李柏文書》，以下有摹寫南北朝時期的《書(太和十五年)張安寧書金光明經句》、《書西魏賢愚經句》，唐代則有《寫經體六言聯》和以唐人寫經體書《至勤禪師偈五言聯》，他還臨寫了敦煌藏經洞保存的唐人臨王羲之《旃罽帖》、《旃近帖》、《龍保帖》，篆書《千字文》，以及柳公權《金剛經》、歐陽詢《化度寺碑》、唐太宗《温泉銘》三個拓本的部分文句[2]。這些書法作品，既保留了敦煌原件的書法特徵，又有饒先生在此基礎上的提高(圖8)。



圖8 饒先生書敦煌本高適詩

饒先生在書法創作上的一個大手筆，是豎立在香港大嶼山的"心經簡林"，他所採用的書體，就是敦煌所見南北朝時期的寫經書體。

我們從這裏可以悟出一些饒先生敦煌研究的門道，就是他一邊研究，一邊摹寫創作，

① 《東方文化》(*Journal of Oriental Studies*)第5卷，1961年，第41—44頁，圖I-XXIV。

② 這些作品見孔曉冰、鄧偉雄編《我與敦煌——饒宗頤敦煌學藝集》，海天出版社，2009年。

以他在書畫上的造詣，經過摹寫，他就能夠比較真切地體會到敦煌繪畫和書法的底蘊及其價值了。

三、尋聲協律，異域傳歌——饒先生的敦煌詞曲、音樂研究

饒先生早年曾協助葉恭綽先生編輯《全清詞鈔》，後來又上溯宋、明，著有《詞籍考》一書[1]，對傳統的詞曲有全面的把握，所以理所當然地對敦煌發現的新曲子詞非常重視。1971年，饒先生完成《敦煌曲》一書，戴密微教授譯成法語，法文、漢文兩本合成一編，由法國國家科研中心出版[2]。此書是饒先生1965年在巴黎、倫敦親自調查敦煌原卷所得，其所精印出來的一大批敦煌曲子詞（圖9a–b），是前人所不知道的，這中間還包括兩件當時非常難得的俄藏敦煌曲子詞寫本。饒先生此書的一個目的，是研究敦煌曲與詞之起源問題，所以討論了敦煌曲的年代、作者、詞與佛曲之關係、詞之異名及長短句之成立等問題，多有貢獻。

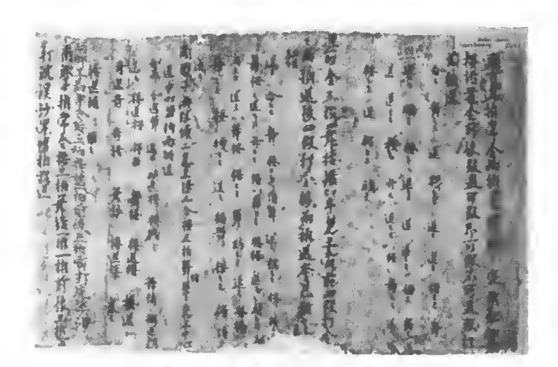


圖9a 《敦煌曲》書影1

饒先生的這部大著，可謂嘉惠學林[3]。但也受到任半塘先生的激烈批評，當然任先生不僅批評《敦煌曲》，也批評此前從王國維以來幾乎所有研究詞以及敦煌曲的學者。饒先生在《敦煌曲》出版以後，仍在不斷鉤沉拾遺，用單篇文章的形式，補充新見的一些單曲，並討論《雲謠集》的性質及其與歌筵樂舞的聯繫、後周整理樂章與宋初詞學的關係、曲子詞的實用性等問題，並針對任先生提出的廢除"唐詞"的說法，先後三次撰文，最後總合爲《"唐詞"辨正》，加以反駁，這些文章都已收入饒先生的《敦煌曲續論》一書當中[4]。

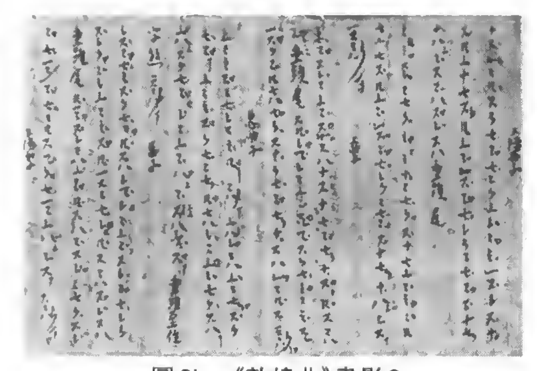


圖9b 《敦煌曲》書影2

在創作方面，饒先生所作的詞要比詩少一些，可能是因爲與曲壇名家、書苑才女張充和交往的緣故，1970年饒先生在美國耶魯大學講學期

---

① 《詞籍考》，香港大學出版社，1963年。新編《詞集考》，1992年由北京中華書局出版。

② 全稱 *Airs de Touen-houang (Touen-houang k'iu), textes à chanter des VIIIe-Xe siècles. Manuscrits reproduits en facsimilé avec une Introduction en chinois* par Jao Tsong-yi, adaptée en français avec la traduction de quelques textes d'Airs, par Paul Demiéville, Paris 1971。

③ 參看楊聯陞書評《饒宗頤、戴密微合著〈敦煌曲〉》，原載《清華學報》14卷2期，1974年，收入《楊聯陞論文集》，中國社會科學出版社，1992年，第242—247頁；蘇瑩輝《〈敦煌曲〉評介》，《香港中文大學中國文化研究所學報》7卷1期，收入《敦煌論集續編》，臺北，1983年，第301—320頁。

④ 臺北新文豐出版公司，1996年。

間，寫了許多詞，後結集爲《晞周集》[①]。張充和將《晞周集》全帙手録一過，還特別爲《六醜·睡》一詞譜曲（圖10），饒先生作《蝶戀花》表示感謝，張充和又有和作，均收入饒先生《栟櫚詞》[②]。我們從饒先生的詞作中，可以看到他的詞學功底，這當然是他研究敦煌曲的有力支撑。巧合的是，饒先生與張充和等在耶魯以曲詞相會的那一年，正是《敦煌曲》在巴黎出版之際，這大概就是因緣。

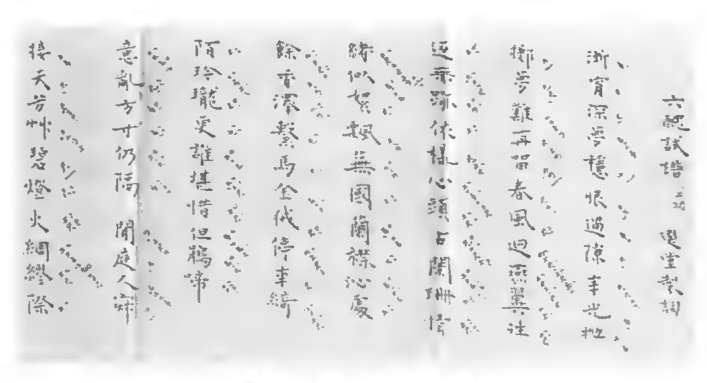


圖10　張充和譜曲稿

由於處在不同的語境中，饒先生的詞作很少涉及敦煌。但饒先生畢竟對敦煌一直情有獨鍾，當他在巴黎藏敦煌卷子《古文尚書》背發現一首《怨春閨》時，以爲此曲"香徑春風，真同越豔，抽文麗錦，媲美花間"，喜不自禁，專門寫了一首和詞，"用表絶唱"[③]。

在音樂方面，饒先生善操古琴，精通樂理，所以對於敦煌出土的舞譜，早有留心。60年代初，他整理考釋了敦煌遺書中保存的珍貴樂譜、舞譜，撰成《敦煌琵琶譜讀記》[④]、《敦煌舞譜校釋》[⑤]，是敦煌學此一領域研究的先驅者之一。80年代以後，有關舞譜的研究甚囂塵上，各家都有各家的説法，各家也有不同的復原。饒先生在《中國音樂》和《音樂研究》等書刊上，繼續發表《敦煌琵琶譜〈浣溪沙〉殘譜研究》、《敦煌琵琶譜與舞譜之關係》、《敦煌琵琶譜寫卷原本之考察》、《敦煌琵琶譜史事的來龍去脈》等一系列論文，對於琵琶譜的年代及曲體結構，都有新的看法。這些考釋和研究論文都收入《敦煌琵琶譜》和《敦煌琵琶譜論文集》兩書中[⑥]。

結　語

上面是從饒先生的學與藝相結合的三個方面，來談饒先生的學藝兼修與學藝雙贏。其實，更多地作爲學者一面的饒先生，在敦煌學上的貢獻是多方面的。除了上面所舉之外，饒先生還在以下方面有所貢獻：敦煌禪籍和禪宗入藏，早期道教文獻、道教變相與道教文學，《楚辭》與《文選》，變文與悉曇，唐蕃關係與吐蕃佔領沙州年代問題，等等等等。饒先生博通百家，所以看到敦煌資料後，很快可以找到殘本價值所在，一觸即發，文章好似立等可取。

饒先生精於學，又通於藝。我去過他的書房，也進過他的畫室。他寫文章的時候，全神

① 收入饒宗頤《選堂詩詞集》，臺北新文豐出版公司，1993年，第192—222頁。
② 《選堂詩詞集》，第223頁。
③ 《選堂詩詞集》，第177頁。
④ 《新亞學報》4卷2期，1960年，第243—277頁。
⑤ 《香港大學學生會金禧紀念論文集》，1962年。
⑥ 前者，臺北新文豐出版公司，1991年出版；後者，臺北新文豐出版公司，1990年出版。

貫注,旁若無人,電話來了,他一點也没有聽見;而他的畫室裏,没有學術著作,完全是藝術天堂。饒先生的文章和他的書畫一樣,不拘一格,洋洋灑灑,形式不一,發表的處所似乎也不太講求,寫完一篇,就交給一個書刊發表,早年還自己印製。這對於大陸的學者來説,要找全他的文章,就算是敦煌學方面的論著,也十分不易。好在今天臺灣和大陸相繼印行了《饒宗頤二十世紀學術文集》[1],可以讓我們比較容易地全面瞭解饒先生的學術貢獻。我曾協助編輯這部文集中的敦煌學篇章,但我應當提醒大家的是,饒先生關於敦煌學的著作,絶不僅僅在這部文集的敦煌學卷當中。

饒先生近年來的關注點,更多地在先秦出土文獻和考古資料方面,但他仍在用自己的影響力,推動敦煌學事業的發展,主編《敦煌吐魯番研究》、《香港敦煌吐魯番學研究叢刊》等。更爲重要的是,他考慮敦煌學的突破與創新。在歷史車輪進入21世紀之際,經與關心西北的馮其庸先生、扎根邊疆的樊錦詩教授等學界翹楚商討斟酌,奮筆提出"中國西北宗山水畫説",並以自己擅長的圖文對照(圖11),加以衍説[2]。我聽其言,振聾發聵;觀其畫,觸景生情。他雖然講的是山水畫事,但對於敦煌學其他方面的未來,無不有指導性的意義。

"都道關山月好,不盡玉關情。"——我們還是用饒先生《水調歌頭》中的這句詞兒,來領悟他在學與藝上的思想精髓。

(本文爲"慶賀饒宗頤先生95華誕敦煌學國際學術研討會"的主題發言稿。2010-7-19初稿,2010-12-27修訂)

(中國　北京大學)

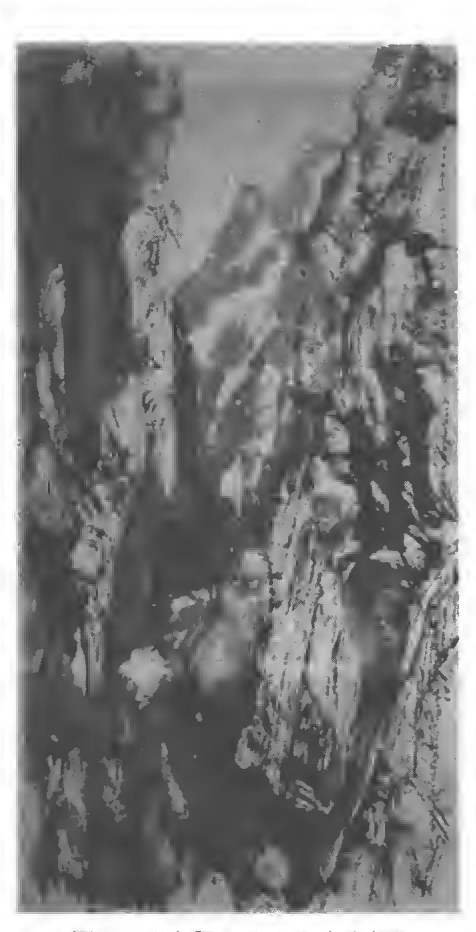


圖11 "中國西北宗山水畫説"

① 臺北新文豐出版公司,2003年;中國人民大學出版社,2009年。

② 《敦煌研究》2006年第6期(紀念《敦煌研究》出版100期專號),第10—12頁;圖1-6。

選堂書畫與齊物思想

——從"參萬歲而一成純"引起的思考

王　素

饒公選堂先生2001年於中國歷史博物館(現名國家博物館)舉辦書畫展覽,特撰《展覽小引》,自云"夙慕莊生'參萬歲而一成純'之義"。莊生此語,見於《莊子·齊物論》,爲長梧子答瞿鵲子之言,兹録相關部分如下:

> 旁日月,挾宇宙。爲其吻合,置其滑涽,以隸相尊。衆人役役,聖人愚芚,參萬歲而一成純。萬物盡然,而以是相藴。

這段話,前後均爲鋪墊,惟"參萬歲而一成純"爲旨要精髓。

《莊子·齊物論》之主旨,在於説明世界上的一切事物,如生死壽夭、是非得失,有無多少,都應該物我兩忘,等同看待。正如北宋王雱(王安石之子)《南華真經新傳》卷二所概括:

> 夫《莊子·齊物》之篇,始之以無彼我、同是非、合成毁、一多少、齊小大而已,及其言之至,則次之以參年歲、一生死、同夢覺,千變萬化,而歸於一致,所謂明達而無礙者也。夫物之不齊,物之所同然也。《莊子》能明其本,而齊同之,是覺天下之未覺也。

其中"參年歲"云云,即包含"參萬歲而一成純"在内。

關於"參萬歲而一成純"的真義,歷代頗多議論,意見并不統一,現存最早的解説,爲西晉郭象《莊子注》,原文爲:

> 純者,不雜者也。夫舉萬歲而參其變,而衆人謂之雜矣。故役役然勞形怵心,而去彼就此。唯大聖無執,故芚然直往,而與變化爲一,一變化而常游於獨者也。故雖參糅億載,千殊萬異,道行之而成,則古今一成也。物謂之而然,則萬物一然也。無物不然,無時不成,斯可謂純也。

這種解釋過於繁瑣。但也不能簡單地理解爲:萬等同一,萬歲等同一時。此語的實際意思應該是:參透萬歲的變化,將其提煉、濃縮爲純度極高的一時。前面所説生死壽夭,是非得失、

有無多少,也都應該如此理解。這才是"齊物"的精髓。

莊生"齊物"思想之影響,自古及今,十分深遠[①]。選堂先生"學藝雙攜",所受影響,亦非僅僅"參萬歲而一成純"一語。如選堂先生曾云:"陳寅恪自言平生爲不古不今之學,余則喜爲不古不今之畫。"[②]所謂"不古不今",即等同古今,自應含有"齊物"思想。選堂先生論及"董香光(即董其昌)之'小中見大'",又曾括注:"《楞嚴經》四云:'一爲無量,無量爲一。小中見大,大中見小。'"[③]此處所説"一爲無量,無量爲一","小中見大,大中見小",與禪宗語録所説"一爲千萬,千萬爲一"、"一念萬年,萬年一念",也均與"齊物"思想有着密切關係。此外,選堂先生還説:

> 余自退居而後,益游心於藝事。既誤入米家之船,遂妄掭張顛之管。嘗以尺幅雖小,精神與天地往來;宇宙云遐,點滴咸可以入畫。或小中而見大,俾物我之雙亡,起槁木而娭春,縱逸筆焉自好。山水庶見天地之純全,擘窠尤爲浩氣所寓託……[④]

其中,不僅明確將"小中見大"與"物我雙亡"相關聯,還有兩點值得注意:

一是"精神與天地往來"與"天地之純全"值得注意。將"天地之純全"之"純",理解爲"參萬歲而一成純"之"純",自是毫無問題。而"精神與天地往來",見於《莊子·天下》,原文爲:"獨與天地精神往來,而不敖倪於萬物,不譴是非,以與世俗處。"仔細體味,反映的也是"齊物"思想。此外,選堂先生談到晚明繪畫,也曾指出:

> 明季畫人,他們反對異族的統治,把精神寄託於繪畫,或養晦庭廬,與木石爲偶,或游情山水,而遁入空門,既不受過去畫院中畫題的限制,又不受當前政治上人事的約束,精神獨與天地相往來,蕭然之極,浸潤於無畏(無所懼)、無爲(無所求)的生活中,去作純藝術的追求,實際可謂已達到一種無意的"解脱"境界。[⑤]

其中,不僅特别提到"精神獨與天地相往來",還特别提到追求"藝術"之"純"。據此,所云"無畏"、"無爲"和"解脱"等,也都應與"齊物"思想相關。

一是兩處"天地"襯托"擘窠尤爲浩氣所寓託"值得注意。此處"浩氣",雖然應指"浩然之

① 如:王羲之《蘭亭集序》云:"固知一死生爲虚誕,齊彭殤爲妄作。"《魏書》卷八五《文苑·裴伯茂傳》載伯茂曾爲《豁情賦》,其序略云:"究覽莊生,具體齊物,物我兩忘,是非俱遣,斯人之達,吾所師焉。"北宋龔昱《樂庵語録》卷四云:"吕吉甫(即吕惠卿)讀《莊子》,至'參萬歲而一成純',遂頓悟。"不贅舉。

② 饒宗頤《選堂書畫小引》,原載《選堂書畫·饒宗頤八十回顧展》,香港大學美術博物館,1996年,收入《選堂序跋集》,中華書局,2006年,第96頁。

③ 饒宗頤《國畫史論集小引》,原載《畫頵——國畫史論集》,臺北時報出版社,1993年,收入《選堂序跋集》,第72頁。

④ 饒宗頤《饒宗頤書畫自敘》,原載《饒宗頤書畫》,嶺南美術出版社,1993年,收入《選堂序跋集》,第74頁。

⑤ 饒宗頤《〈至樂樓藏明遺民書畫〉簡介》,香港中文大學文物館叢書十,1975年,第1頁。

氣",但據《孟子·公孫丑章句上》原文:"我善養吾浩然之氣。……其爲氣也,至大至剛,以直養而無害,則塞於天地之間。"此"浩然之氣"亦與"天地"相關。前揭選堂先生《中國歷史博物館書畫展覽小引》,在"夙慕莊生'參萬歲而一成純'之義"之下接云:

> 以參爲驗,培養其純,而以一氣行之。乃悟因氣而生韻,由韻而生味(即梵之 rasa)。余所以區分氣與韻爲二事者,無氣即筆不能壯旺,乏氣則韻味索然。譬之於樂,筆者音素;韻則其旋律也。相輔相資,而樂以成。郭店簡云:太一生水,水反輔太一,以成天地。天地則畫象也,太一則筆與氣混成之物也。氣之先天地生,亦猶意之在筆先,此即畫之大本大原。

先以"參"、"純"、"氣"解釋莊生"參萬歲而一成純"之義,然後始終談"氣"與"天地"之關係,可知所謂"氣"與"天地",也都與"齊物"思想相關。其中提到的郭店楚簡《太一生水》,是道家關於宇宙生成的重要文獻,曾引起學術界廣泛討論[①]。選堂先生對《太一生水》也頗有研究[②]。這些與本文關係不大,無須多説。這裏僅指出:《太一生水》開篇原文爲:"太一生水:水反輔太一,是以成天;天反輔太一,是以成地。"[③]這裏所説"太一"與"水"的關係,以及"太一"、"水"與"天"、"地"的關係,也都與"齊物"思想相關。

選堂先生詩詞喜歡和詞藉韻[④],書畫也喜歡橅意藉筆。曾云:

> 或疑和詞非創作之方,余謂"四王"作畫,每題曰:"師倪、黄某卷。"橅其格局,而筆筆皆自己出,何嘗是倪、黄耶? 和韻之道,何以異是! 蓋創新在意、在筆,而不在乎形式,無一筆是自家,縱云能出新型,不免英雄欺人語耳。[⑤]

實際上,繪畫師法前賢者,又何止"四王"(王翬、王鑒、王時敏、王原祁)? 晚明畫家王上宮曾作《仿唐人忠孝圖卷》,僧豁堂"尤喜仿元四大家山水"[⑥]。即如後世十分推崇的張大風,也曾

① 有關討論情況,參閲陳麗桂《〈太一生水〉研究綜述及其與〈老子〉丙的相關問題》,《漢學研究》第23卷第2期,2005年,第413—437頁。

② 選堂參加"長沙三國吴簡暨百年來簡帛發現與研究國際學術研討會"(2001年8月16日—19日),在開幕式發言中,即專門談到自己研究郭店楚簡《太一生水》的心得。另參饒宗頤《(傳老子師)容成遺説鉤沉——先老學初探》,原載《北京大學學報》1998年第3期,第63—68頁,改名《先老學初探——〈傳老子師〉容成遺説鉤沉》,收入同作者《中國宗教思想史新頁》,北京大學出版社,2000年。

③ 荆門市博物館《郭店楚墓竹簡》,文物出版社,1998年,第125頁。

④ 王素《才人之詩·學人之詩·詩人之詩——〈選堂詩詞集〉窺管》,原載《華學》第2輯,中山大學出版社,1996年,第370—373頁,收入郭偉川編《饒宗頤的文學與藝術》,香港天地圖書有限公司,2002年,第95—104頁。

⑤ 饒宗頤《晞周集後記》,原載《晞周集》,綫裝本,1971年,收入《選堂序跋集》,第39頁。

⑥ 另參饒宗頤《晚明畫家與畫論》(一),《中國文化研究所學報》第9卷上册,1978年,第39—40頁。

作"仿倪"山水[1]。而按照選堂先生的觀點,詩詞的和詞藉韻,書畫的橅意藉筆,都衹是外在形式,實質都仍是創作。這顯然也是"齊物"思想的反映。

選堂先生學問廣博,無所不通,不僅"學藝雙攜",且以藝爲學,以學入藝。學藝不分,等同看待,自然也是"齊物"思想的反映。譬如敦煌學與吐魯番學,選堂先生研究極深,貢獻極大[2]。昔年根據敦煌畫卷,曾"背臨"《沙州畫樣》,橅寫《敦煌如來》、《敦煌白描菩薩》、《敦煌孔雀菩薩》、《敦煌雲中天王》、《敦煌走獸人物》等卷;還曾作《擬唐人樹下美人》卷,據該卷題跋云:"近時吐魯番出土仕女圖殘片,骨法敷采,與周昉無殊,洵可寶也。此扶桑樹下美人,畫體簡細,綽約多姿,因取游絲描背臨之,以存唐風。"[3]知粉本是日本藏吐魯番出土的樹下美人圖(此圖現藏日本東京國立博物館,羽田亨先生最早披露[4],在日本屬於"國寶")。又譬如簡帛學與金石學,選堂先生研究頗深,貢獻亦大[5]。昔年根據出土簡帛與金石,曾創作《臨虢子白盤銘》、《書郭店楚簡老子句》、《書馬王堆老子甲本》、《臨前秦廣武將軍碑》、《書好太王碑體聯》、《臨瘞鶴銘》、《臨唐拓度化寺碑殘頁》等卷[6]。仔細體味,果然是"筆筆皆自己出"。羅忼烈先生曾讚選堂先生詩詞的和詞藉韻曰:"形雖橅古,實則維新","言必己出,意皆獨造","不標次韻,誰復知之?"[7]選堂先生書畫的橅意藉筆亦然。

2008年10月,北京故宫博物院舉辦《陶鑄古今——饒宗頤學術、藝術展》,所謂"陶鑄古今",亦即等同古今,自然也是以"齊物"思想爲主調。因而展品108號(前68號爲畫,後40號爲書),其中頗多橅意藉筆之作。先以畫爲例。如第43號爲《張大風筆意樹石書法卷》(第134—135頁)[8](圖1)。此卷粉本即香港劉氏虛白齋新藏張大風書畫名卷[9]。早年選堂先生曾作《張大風筆意山水卷》,後加題跋云:"是圖成,或云近張大風。"[10]此卷筆意則更與張大風相近。此外,第26號《八大伎倆四屏》(第86—89頁)(圖2)、第31號《八大詩意山水》(第98—99頁)(圖3),亦得八大(即朱耷)精髓。還有第15號《四僧筆意山水四成扇》(第60—65頁)、

---

① 參閱饒宗頤《張大風及其家世》,《中國文化研究所學報》第8卷第1期,1976年,第63頁。

② 參閱:榮新江《饒宗頤教授與敦煌學研究》,《選堂文史論苑——饒宗頤先生任復旦大學顧問教授紀念文集》,上海古籍出版社,1994年,第265—278頁;王素《略談選堂先生對於吐魯番學的貢獻》,《敦煌吐魯番研究》第8卷,中華書局,2005年,第13—21頁。

③ 均見饒宗頤《繪畫題跋》,收入《選堂序跋集》,第297—311頁。

④ 羽田亨《樹下人物圖について》,原載《MUSEUM》2,1951年,第2—4頁,收入《羽田博士史學論文集》下卷,京都東洋史研究會,1958年,第565—569頁。

⑤ 參閱周世榮《淺談饒宗頤先生對湖南出土竹帛書的研究》,《華學》第2輯,中山大學出版社,1996年,第87—92頁。另參:饒宗頤《談石鼓文》,《學海書樓講學録》第2集,1955年,第126—129頁;同作者《者沪編鐘銘釋》,《金匱論古綜合刊》第1期,1957年,第73—92頁;同作者《唐宋墓志:[法國]遠東學院藏拓片圖録》,香港,1981年。等等。

⑥ 均見饒宗頤《書法題跋》,收入《選堂序跋集》,第312—317頁。

⑦ 羅忼烈《晞周集序》,原載饒宗頤《選堂詩詞集》,臺北新文豐出版公司,1993年,第192頁;收入饒宗頤《清暉集》,海天出版社,1999年,第454頁;又載郭偉川編《饒宗頤的文學與藝術》,第64頁。

⑧ 按:此處所記序號及括注頁碼,均爲故宫博物院爲配合這次展覽所編《陶鑄古今——饒宗頤書畫集》(紫禁城出版社,2008年)的序號及頁碼。下同,不再注明。

⑨ 參閱饒宗頤《張大風及其家世》,圖版一"張風書畫卷"。

⑩ 饒宗頤《繪畫題跋》,第297頁。



圖1 《張大風筆意樹石書法卷》(局部)

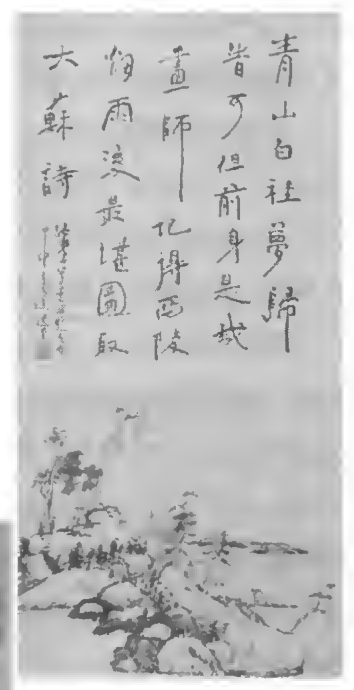


圖3 《八大詩意山水》



圖2
《八大伎倆四屏》之二

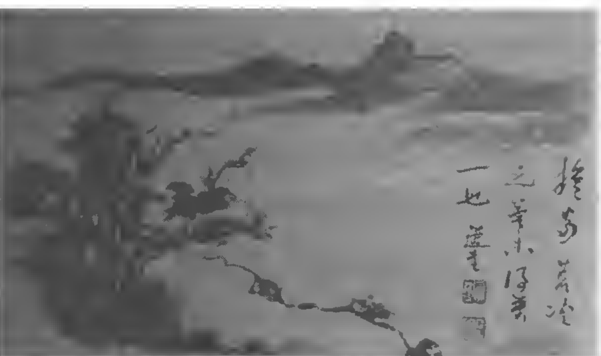


圖4 《擬明遺民十家册》之"擔當"册

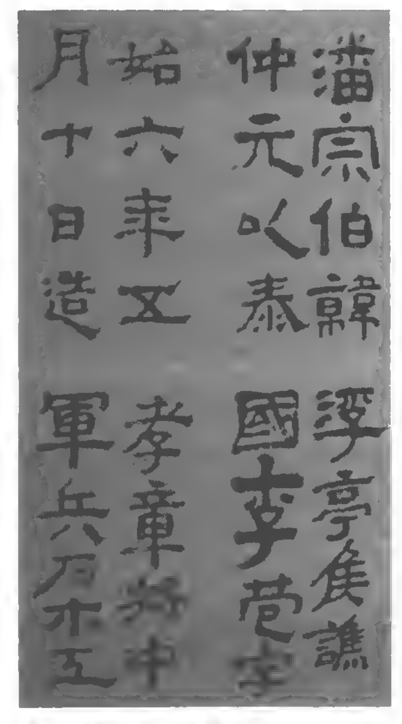


圖5 《魏晉石門閣道刻石》(局部)



圖6 《集三公山碑字八言聯》

第9號《擬明遺民十家册》(第44—49頁)(圖4)等。"四僧"指個山(亦即八大)、殘道人(即石谿)、漸江上人(即江韜)、石濤,"明遺民十家"指擔當(即唐泰)、八大(見上)、穆倩(即程邃)、傅山、東園(即惲南田)、查二瞻(即查士標)、漸江(見上)、髡殘(亦即石谿)、瞿山(即梅清)、大滌子(即石濤),橅意藉筆,各得神似。至於書法,各體皆備。甲骨、金文及篆隸行草姑且不論。如第70號《臨裴岑紀功碑》(第204—205頁)、第71號《魏晉石門閣道刻石》(第206—207頁)(圖5)、第73號《集三公山碑字八言聯》(第210—211頁)(圖6)、第78號《書天璽碑册》(第220—229頁)(圖7)、第79號《張黑女墓志銘册》(第230—233頁)(圖8)、第80號《臨夏承碑册》(第234—241頁)、第95號《鶴銘體五言聯》(第270—271頁)等,藉筆橅意,不讓原作。選堂先生的書畫,藉古創今,以今橅古,古今一體,今古同調,可以説"齊物"思想無處不在。這是我們欣賞選堂先生的書畫所應特别留意的。

(中國 故宫博物院)



圖7 《書天璽碑册》(局部)



圖8 《張黑女墓志銘册》(局部)

在敦煌慶賀饒宗頤先生95壽誕學術研討會上的發言

薛永年

主席先生、各位專家、各位來賓:

饒宗頤先生是當代的國學泰斗,也是中國學者書畫家的巨擘,他的傑出成就爲祖國贏得了光榮,他的健康長壽是學界的藝術界的福分。中央文史館、敦煌研究院和香港大學饒宗頤學術館在這裏聯合主辦"慶賀饒宗頤先生95華誕"的活動,包括昨天開幕的"饒宗頤敦煌餘馥特展"和今天開始舉行的"敦煌學國際學術研討會",都堪稱學術界和書畫界的盛事。作爲從事美術史和中國書畫研究的一員,出席此會,深感榮幸。在研討會開幕之際,我謹代表文史館系統的後學,表示衷心的祝賀,並藉此機會祝饒公健康長壽。

饒公是當代的大學者,既是專家,又是通才。他的治學領域,十分廣博,精通史學、經學、佛學、古文字學、目録學、考古學、甲骨學、簡帛學、方志學、楚辭學、敦煌學、詞學、宗教史學、文化史學、音樂史學和美術史學,亦擅詩詞、古琴、書法和繪畫。敦煌學祇是饒公治學的一個方面,僅從美術史學的角度而論,他的貢獻也極爲卓著。傳統的中國畫史源遠流長,20世紀以來,又成爲世界性的學問,成爲國際漢學和世界藝術史學的重要部分。當代學者既不能不以世界的眼光看待中國畫史的獨特發展,又不能不以中國畫史的研究豐富對世界藝術史乃至文化史整體的認知。作爲敦煌學家,饒公對敦煌繪畫的研究,比如《圍陀與敦煌壁畫》、《敦煌石窟中的誐尼沙》與《跋敦煌本白澤精怪圖兩殘卷》等文,或廣徵博引包括佛學典籍在内的文獻記載,或結合文化傳播史和印度宗教史,從印度佛教典籍中外道神祇的變異入手,聯繫中國畫法的源流演變,無論在題材的考訂上、畫法的分析上,還是作者的考索與畫風影響的討論上,均卓有建樹。

他的《敦煌白畫導論》,更是填補學術空白的藉古開今之作。以往畫史很少討論李公麟以前的白畫,饒公則廣搜敦煌卷子的白描畫樣,既與壁畫聯繫,又與文獻結合,鉤沉了晉唐白畫及敦煌繪畫的有關問題,詳備地論述白畫源流,包括作爲稿本的白描與作爲樣式的白畫,由粉本到壁畫的製作程式,敦煌白畫的題材分類與種種技法,敦煌的畫官與畫人,敦煌畫像與邈真圖讃,敦煌畫風與益州等等。他從敦煌繪畫論及文人畫興起前技法傳統的四大特點,即"一、圖畫與圖案之不分;二、白畫與彩畫之間插;三、畫樣與雕刻塑像之合一;四、没骨與色暈凹凸之混用"。體大思精,尤富卓見,爲繼承發揚中國畫傳統指明了廣闊的方向。

饒公自幼習畫,築基深厚,出入百家,不但精于書畫學理,而且造詣精深。既師古人,又

師造化。師造化而不爲物役,師古人而不爲法縛。一方面足跡遍東西,另一方面眼界盡百家。他總是以研究者的態度捕捉造化的神奇,古人的不同神髓,而復以古人的風格或自然的風貌作爲媒介,融合變異,用來抒發自己的感受,表達自己的性情,得造化之理,寫心源妙悟,構築"境與性合"和"物我兩忘"的清明健雅的境界。他的《敦煌餘馥》特展,既是對敦煌藝術的現代解讀,也是他西北宗説的形象闡釋,更是他觀自在藝術風采的自然流露。他無論寫金文、寫篆書、寫隸書、寫行書、寫行草,還是畫山水、畫花鳥、畫人物,總是表現出精神往來於天地古今的心胸,總是洋溢著一種淡寧清剛的自在生機,總是給人以餘音繞樑的味外味,充分地體現了他詩句中所强調的"萬古不磨意,中流自在心"。

雖然,書法繪畫對他而言,不過是治學的餘事,畫史研究也衹是他治學的一個方面,然而無論畫史研究,還是書畫創作,都是他學術人生的有機組成部分。學與藝的相成互動,既使他的學術與藝術取得了獨有的特點和非凡的成就,又成就了他人生的藝術和藝術的人生。讀饒公淵博精深的著作,觀賞他一片神行的書畫,可謂書山藝海,無盡風光盡來眼底,天光雲影,源頭活水注入心田。饒公的學術是弘揚中華文化的典範,他的學者書畫是貫穿傳統文化精神的楷模。我相信,這次研討會的舉行,既是向饒公學習,向饒公致敬,又是以饒公的治學精神,在新世紀開啟敦煌學研究的新篇章。最後讓我們再一次祝願饒公長壽,祝學術研討會取得圓滿成功。

(中國 中央文史研究館)

中國應有西北宗山水畫

——談饒宗頤先生的“中國西北宗山水畫説”

趙俊榮

中國山水畫由來久遠，其成就超過了其他許多藝術部類，作爲一種獨特的藝術表現形式長期爲中華民族所喜愛。山水畫自唐走向畫面的獨立而具有了自己的性格、欣賞趣味和美的觀念，延續發展至宋元，成熟的中國山水畫已形成不同面貌和流派。宋郭思《畫論》談到："畫山水惟營丘李成、長安關仝、華原范寬，智妙入神，才高出類，三家鼎跱，百代標程。"[①] 從畫史記載看，實際能作爲北宋山水畫這種意境的主要代表畫家應是董源和范寬兩大家。"一寫江南平原真景，'尤工秋嵐風景，多寫江南真山，不爲奇峭之筆'，以濃厚的抒情性的優美勝（董源）。一寫關陝峻嶺，以具有某種戲劇性的壯美勝（范寬）。他們是顯然不同的兩種风格，這種並不是南北兩宗之分，也非青緑水墨之異，而是由於客觀地整體性地描繪，表現了地域性自然景色的差别"[②]。由此我們看出，饒宗頤先生在2000年間談到中國"山水畫應有西北宗説"："余提出三危山形勢特殊，三危在望，山水畫應有西北宗説"，並"願爲文張之"[③]。饒先生這一學説的提出，是以千餘年中國繪畫發展史的事實爲依據，從歷史淵源和文化層面的深刻認識爲出發點，是對中國傳統文化的延續與擴展。

一、饒先生以地理學的概念提出了西北爲"地中"的觀念

饒宗頤先生以自己通古博今的學識，旁徵博引説明了西北地方的重要性，他開卷即引文云："昆侖圩在西北，去嵩高五萬里，地之中也"，"昆侖山爲天柱，氣上通天。昆侖者，地之中也。"又談到"甘肅舊有昆侖障（塞），是小昆侖。《漢書・地理志》：敦煌郡廣至宜禾，設都尉治昆侖障。馬岌上言：昆侖塞有西王母宫。""西王母宫自漢以來，是西北一名勝重鎮。"先生以淵博的史學知識、詳實的歷史資料和地理學的概念，用充分的事實説明了西北的昆侖山是中華大地一個很重要的地區。

---

① （宋）郭思《畫論》，沈子丞編《歷代論畫名著彙編》，文物出版社，1982年。

② 李澤厚《美的歷程》，《美學三書》，安徽文藝出版社，1999年。

③ 饒宗頤《中國西北宗山水畫説》，《敦煌研究》2006年第6期。以下引文同出此處者，不再出注。

二、饒先生從地緣文化特徵談了山水畫“西北宗”説之緣起

饒先生認爲:西北廣大地區“天蒼蒼野茫茫之寥廓大漠間,‘莽莽萬重山’盤亘千里。向來爲華戎雜居,中外文化交疊之處,非南北宗所能牢籠。別啟西北宗之想,亦緣於此。”“余認爲西北宗宜以隴坻爲界,華及西戎之‘分水嶺也’。大抵自隴首以西,即爲大西北。這一帶本爲西戎地區,民族極爲複雜,其文化混合情形,光怪陸離,多種文化層交疊的地帶,而山川形勝,與隴東亦大不同”。饒先生不僅清晰地以地理形態劃定了“西北宗”山水畫的範圍,更從民族融合、文化交疊混合的深層次與獨特性提出了“西北宗”山水畫的必然性,這就是地緣與文化的特殊性。

三、饒先生由畫學背景的分析指出了“西北宗”山水畫的必要性

饒先生認爲:“唐人之畫以秦、蜀諸山爲題材者,有王宰,‘多畫蜀山,玲瓏窳窆,巉差巧峭’(《歷代名畫記》卷十)。畢宏‘樹石擅名於代,樹木改步變古,自宏始也’(《歷代名畫記》卷十)……諸家都寫秦蜀山水,然仍未及西北諸境。”董其昌論北宗之畫,以范寬爲例,認爲:“范華原以胡椒點襯映,用重筆鉤出山嶽輪廓形勢,寫太行、太華諸山。”郭熙“則於高堂素壁,放手作長松巨木,回溪斷崖,巖岫巉絶,峰巒秀起”(《宣和畫譜》卷十一)。所著《林泉高致》一書,提出‘三遠’、‘三大’等構圖方式,至今仍爲傳統畫學不移之論。此兩者皆繪寫北方‘石多於土’之山勢……然觀記載之諸畫跡,亦皆未描繪西北邊陲之景”。

近當代的畫家如張大千雖“留滯敦煌數載,足跡卻未及湟水以西、龜兹等地……彼所託意,在人物飛天、衣帶飄舉,尚未能指出‘西北山水之奇特’”。“其他畫人如趙望雲及故友吴作人、梁黄胄,雖有取材於西北,皆以少數民族、駱駝、驢、馬等動物著聞。吴冠中氏曾寫‘交河故壘’,名噪一時,但未有進一步發展,其後移情於江南水村,畫風新穎。亦未重視西北山水,以之開一新路向。故余之提倡西北宗,仍是一個新的啟示。”

饒先生由古至今的全面回顧,以千年中國畫史的實例充分説明,西北山川在歷史上少有畫家重視,也没有畫家移情寫之。這是中國山水畫的一個特殊空間,也是當代繪畫的一條新路向,尚待大家闊步前行,當然,這也絶不是“陽關”大道,更不是平野坦途,需要我們努力用心探索、下力氣開闢。

饒先生更談到:“余以爲作爲一個開派的大畫家,必須有牢籠宇宙的意向,‘萬物皆備於我’的胸襟”,有能深刻體悟西北廣漠大地自然生命最高境界的大師們來擔當。後學認爲,饒先生的智慧、學識與成就,是當之無愧的“西北宗”山水畫的開派鼻祖和擔當者。

四、饒先生通過自己的實踐探索,道明了"西北宗"山水畫畫法

饒先生通过自己对西部山川之美的深切感受,以高深的學識和長期的實踐探索,不但提出了"西北宗"山水畫之説,也具體談到了"西北宗"山水畫的畫法。

第一,"新三遠的初想"

饒先生認爲:"西北諸土,山徑久經風化,形成層巖疊石,山勢如劍如戟。一種剛强堅勁之氣,使人望之森然生畏。而樹木榛莽,昂然挺立,不撓不屈,久歷風沙,別呈一種光怪陸離之奇詭景象。因岡巒起伏,地勢高低不平,故極易從高處俯瞰三度空間。"中國山水畫對透視處理的獨特方法,致使它產生了獨特的藝術表現形式和意境。中國山水畫家對於山川有全面觀察的習慣和要求,並追求在有限的空間中表達無限的藝術效果,因此古人對透視法、古稱"遠近法"的探求和闡述由來久遠。宋人郭熙在《林泉高致》中提出了平遠、高遠、深遠之説,韓拙在《山水純全集》中又補充闊遠、幽遠和迷遠的構圖方法[1],對此,饒先生指出:

> 其法雖可以施之於大江南北之山川平野,但不足以盡西北峰巒、丘壑之美。固應別作新"三遠"之構圖處理之:
>
> 曠遠　杳無人煙
>
> 寫遠　莽莽萬重
>
> 荒遠　大漠荒涼。

我們在這裏可以看出,"新三遠"方法的提出,是饒先生在不斷深入西北生活,觀察自然,以造化爲師的遐想妙得。隨著時代的發展,中國畫必然要發展,他提出"新三遠"的方法,不僅僅是描寫西北自然山川的畫法,而是要達到一種"空"與"寂"的禪意和"無我"的境界。從饒先生對"新三遠"解釋的意境之美,我們也想到著名美學大師宗白華先生所説的:"'荒寒'、'灑落'是心襟超脱的中國畫家所認最高的境界。"[2] 這是大師們的藝術境界,也是"西北宗"山水畫應追求的至高的藝術境界。

第二,"新皴法之開展"

"余數歷敦煌,出入吐魯番,觀樓蘭之遺址,涉龜兹之殘壘,矚目所見,層山疊嶂,荒草殘

---

① 郭熙説:"山有三遠,自山下而仰山巔,謂之高遠。自山前而窺山后,謂之深遠。自近山而望遠山,謂之平遠。"韓拙説:"愚又論三遠者,有近岸廣水,曠闊遥山者,謂之闊遠。有煙霧暝漠,野水隔而仿佛不見者,謂之迷遠。景物至絶而微茫飄渺者,謂之幽遠。"

② 宗白華《論中西畫法的淵源與基礎》,《美學散步》,上海人民出版社,1981年。

壘，歸而試圖之，覺'山石久經風化，斷層纍纍，而脈絡經緯，如陰陽之割昏曉，大輅椎輪仍在……'知非別創一皴法不足以狀之。疊經試寫，以爲可用亂柴、雜斧劈及長披麻皴，定其輪廓山勢，然後施以潑墨運色，以定陰陽。用筆宜焦幹重拙，'皴法純以氣行'。間亦試用茅龍管，或取一筆皴，以重墨雄渾之筆取勢，或以金銀和色，勾勒輪廓，尚有可觀。"皴法，是中國傳統山水畫中具有特殊作用的一種绘画语言，是我国古代山水画家通过长期艺术实踐的积纍，也是歷代畫家在對山石的具體描寫上富於創造性的表現手法之一，它來源於生活又高於生活。山水畫的皴法不僅用以狀物，亦有抒情之效能，它凝結著歷代畫家們的智慧与艺术审美观。皴法技巧與筆墨特點向來是決定中國繪畫優劣的重要因素，我們從饒先生的叙言和大量的山水畫作品中看到，先生在"西北宗"山水畫的實踐與探索中，已取得了成熟的筆墨表現經驗和技法，他用亂柴、雜斧劈及長披麻等皴法，將西北山水的形神意蘊描寫得淋漓盡致，饒先生作爲"西北宗"山水畫的開派鼻祖應是當之無愧的。

第三，"傳神寫貌之建議"

饒先生談到："欲描寫西北山水，開一新境界，親歷其地是必須條件。"即使"現今科技進步，攝影及録像俱可以使人安坐家中，而見宇内任何所在之面貌。但余仍以爲，要真正爲西北地域寫照，單靠攝影録像仍是有所不足，因未能熟知其地之四時變化，與乎陰晴變幻之意"。因爲"西北境地，自唐以還，通西域商旅之路，逐漸改道，使人跡日益罕見，風沙歲月，鑄鑿大地，使其形貌，別有蒼茫蕭索之感。荒城殘壘，險崖高壑，自成氣勢。是當親歷其所，身自體會，然後形諸筆墨，方能兼得其神其貌。寫來不單山色風光，活躍紙上，即塞北風聲雪意，亦畢現其中"。饒先生在這裏非常中肯地告訴我們，雖然現代高科技的成果已普遍運用，但如要描寫西北山河的壯美和形神意蘊，不能僅依賴攝影録像，"親歷其所，身自體會"是必須要做到的首要條件。必須要用心靈去感受、體悟，真正表現出西部大地山水的神韻與靈魂，這才是先生所用心倡導並追求的"西北宗"山水畫内在的精神境界，是"西北宗"山水畫的本質所在。

饒先生已在前面開疆辟土，闊步前行，中國山水畫的後繼者們該跟步邁進，以先生的學養、精神境界爲榜樣，勇於實踐，深入探索，努力去把捉、開掘山水畫的新境界，探索山水畫藝術的新語言，用大家手中的畫筆開拓祖國西部這片廣袤的廓土沃野，創造中國繪畫新的畫卷和美好的明天！

2010.6.29.于莫高窟

（中國 敦煌研究院）

佛教考古與藝術

敦煌莫高窟壁畫中的古琴圖像研究

鄭煒明　陳德好

一、引　言

敦煌莫高窟自發現以來，一直被學者們視爲研究的寶藏，可供發掘、研究的素材浩瀚如海，如宗教史、藝術史、音樂史、史學、文學等，皆可在莫高窟中找到其研究材料，而洞窟壁畫更是其中不可或缺的組成部分。

莫高窟壁畫更可謂音樂圖像的寶庫，大部分的洞窟壁畫中都或多或少地繪有音樂圖像，尤以第112和220窟爲最。音樂圖像主要包括樂器和樂伎兩大類。就敦煌莫高窟群已發現的洞窟，鄭汝中統計出有音樂洞窟二百四十個，樂伎三千三百四十六身，樂隊五百組，樂器四十四種計四千五百件[1]；牛龍菲則統計出莫高窟的音樂洞窟約二百個，壁畫中的樂器圖像有五十三種計四千餘件[2]。如此浩瀚的音樂圖像爲藝術史和音樂史研究者提供了大量的材料，也填補和證實了藝術史和音樂史的一些空缺或疑問，這是莫高窟壁畫的其中一個十分重要的貢獻。

敦煌壁畫作爲一種平面視覺圖像而成爲各學科的研究對象，應有一套研究方法，來系統地、科學地進行研究。岳鋒指出現今敦煌藝術史研究中運用了近似圖像學研究的方法，可惜並沒有完全應用圖像學的理論，他認爲如圖像學和符號學的視覺文化理論應可爲敦煌藝術研究提供一個新的起點[3]。

音樂圖像研究（音樂圖像志；musical iconography）是圖像學的一個分支，約於20世紀20年代末在西方開始出現。80年代傳入中國，漸被廣泛應用於藝術史、音樂史的研究中[4]。它是一門對各種有關音樂圖像的內容和形式以及其中的各種符號、題材等加以鑒定、描述、分類和解釋的專門學科。其研究對像是古代流傳下來的和考古發掘出來的音樂圖像資料。其價值在於可彌補文字記載之不足，有助於瞭解樂器學、表演方法、音樂家生平、文化史等四方面內涵[5]。

事實上，圖像研究（圖像志）和圖像學（iconology）從16世紀在西方出現以來，便一直與考

---

① 鄭汝中《前言·音樂壁畫顯現中國音樂歷史》，《敦煌石窟全集·音樂畫卷》，香港商務印書館，2002年，第6—7頁。

② 牛龍菲《敦煌莫高窟壁畫樂器資料分期統計表》，《敦煌壁畫樂史資料總録與研究》，敦煌文藝出版社，1996年，第255—257頁。

③ 岳鋒《圖像學和符號學：敦煌藝術史學的方法論前景》，《新疆藝術學院學報》第4卷第4期（2006年12月），第28—31頁。

④ 郝建蒼《音樂圖像學的發展及其研究價值》，《河南師範大學學報（哲學社會科學版）》第31卷第6期（2004年），第148頁。

⑤ 李罹芳、郝樸寧《音樂圖像學的文化學闡釋》，科學出版社，2010年，第1—2頁

古學結下不解之緣。而它們所重視的是"對圖像内容的描述和闡釋,包括視覺的象徵體系和事實體系";而音樂圖像研究據國際音樂圖像學學會會長蒂爾曼·塞巴斯(Tilman Seebass)教授所指,"是研究圖像中的音樂現象,或更廣義地説,研究與視覺證據有關的音樂現象"[①]。音樂圖像志或音樂圖像學就是要"强調對圖像的觀看、觀察,充分利用人的視覺功能……誘導人們更多地使用形象思維、直覺思維"[②],以做到敢於直接、簡單地認知和把握研究對象,最忠實地、最大限度地避免一般文化史研究中經常出現的隨意性和盲目性判斷[③]。因此,我們的理解是:一件視覺藝術作品,如繪畫、雕塑或照片(甚至包括影視作品)中,可能出現的音樂現象,應該會包括樂器、演奏者、演奏場面和受衆等,這些都是我們的音樂圖像志或音樂圖像學的研究對象。以敦煌壁畫而言,也就包括了各種樂器、各色演奏者(及其彈奏技法的定格畫面表現)、演奏場面(包括各種姿態、形象的樂舞組合表現)、各種受衆和創作壁畫者基於信仰或其他原因所繪畫的想像性質之音樂現象(如自鳴天樂和飛天伎樂等)。

音樂圖像研究(音樂圖像志)在中國傳播已有二十多年,而對於壁畫圖像如此豐富的莫高窟,至今應用圖像研究(圖像志)來系統地研究的學者寥寥可數,我們所知的僅有鄭汝中[④]、牛龍菲[⑤]、莊壯[⑥]、賀世哲[⑦]和姜伯勤[⑧]等。鄭氏的《敦煌壁畫樂舞研究》是音樂圖像研究(音樂圖像志)中的先行之作,收録了《敦煌壁畫樂器分類考略》[⑨]。而姜伯勤的《論敦煌藝術中的古琴圖像》,對敦煌壁畫中的一些古琴圖像問題進行了闡釋,但並没有運用圖像研究(圖像志)方法來進行研究[⑩]。

本文有意以音樂圖像研究(音樂圖像志)的方法、以莫高窟壁畫中的古琴圖像,來作一次嘗試性的研究。於是,我們先檢索了有關莫高窟壁畫之圖册和書籍,對與古琴相關之圖像,嘗試運用音樂圖像研究(音樂圖像志)的方法,進行判斷和分類,企圖建立研判莫高窟壁畫中平面古琴圖像的標準和方法,並淺析從古琴圖像所反映的一些問題。而本文就是針對莫高窟壁畫中古琴這一樂器,其演奏者及其彈奏技法和演奏場面(包括氣氛和意境)這三方面所作出的音樂圖像研究。我們的目的是爲研判敦煌壁畫中古琴圖像訂一個較爲客觀、相對科學的標準,基本上祇屬於樂器學範疇,當然也會述及一些彈奏技法和演奏場景(包括樂隊的樂器組合)等,至於演奏者的生平和文化史,包括應用視覺文化理論的闡釋,則暫非本文所能

---

① 王玲《音樂圖像學及音樂圖像研究》,《民族藝術研究》2004年第1期,第29—30頁。
② 劉東升《楊蔭瀏先生與音樂圖像研究》,《中國音樂學》2000年第1期,第11頁。
③ 李榮有《音樂圖像學的歷史現狀與未來發展芻議》,《中央音樂學院學報》2006年第1期,第99頁。
④ 鄭汝中《敦煌壁畫樂舞研究》,甘肅教育出版社,2002年。
⑤ 牛龍菲《敦煌壁畫樂史資料總録與研究》。
⑥ 莊壯《敦煌石窟音樂》,甘肅人民出版社,1984年。
⑦ 賀世哲《敦煌圖像研究(北朝十六國卷)》,甘肅教育出版社,2006年。
⑧ 姜伯勤《論敦煌藝術中的古琴圖像》,《藝術史研究》第九輯,中山大學出版社,2007年,第291—302頁。
⑨ 鄭汝中《敦煌壁畫樂器分類考略》,《敦煌研究》1988年第4期,第10—25頁;收入《敦煌壁畫樂舞研究》,第94—116頁。
⑩ 姜伯勤《論敦煌藝術中的古琴圖像》,《藝術史研究》第九輯,第291—302頁。

及,容後努力。

因爲本文應用音樂圖像研究(音樂圖像志)方法,所以本文的全部研究材料皆取自已出版的關於莫高窟壁畫之圖册和書籍中的圖像資料,凡衹見文字而未見圖像的綫索,本文將不予以討論。

由於是初次應用圖像研究方法,加上對古琴圖像的認知有限,行文粗陋不足之處,還望專家學者不吝指教!

二、壁畫中古琴圖像的辨識

琴,又稱古琴,是中國古老的撥弦樂器之一,爲撥奏弦鳴樂器之屬。古琴的形制有以下幾大要素:琴的全身爲扁長共鳴箱,頭寬尾窄,琴首岳山和琴尾龍齦以承弦,尾端焦尾以護琴尾,琴面外側有十三個徽位,一般爲七弦,弦首端係弦軫以便調弦,軫置於軫池中外露於琴背,琴背有龍池和鳳沼兩個出音孔,尾部有兩雁足[①]。然而,根據這些要素,在壁畫中辨識古琴圖像是十分困難的。

鄭汝中在研究敦煌壁畫樂器圖像時指出,"壁畫中的古琴形態,因係民間美術作品,多爲寫意表達,往往與箏的形態很容易混淆,仔細辨識,尚可區分。一般特徵是琴畫一長方、條形框架,琴體較窄小,設七弦,無碼,有的衹存一黑色長條形狀,其徽位元、局部構件均不畫或不清"[②]。

箏的形制具以下幾大要素:音箱呈長條形,面板橫斷面爲弧形,底板平直,分箏首、箏身、箏尾三部分,以前後弦樑爲分界,弦下設柱,漢、晉以前爲十二弦,唐以後爲十三弦,後增至二十五弦[③]。與琴相似的還有卧箜篌,"其形如瑟而小,柱如琵琶,七弦十餘柱"[④]。是以知箏、卧箜篌都有柱,而琴没有。凡壁畫中設柱之弦樂器圖像,因畫師刻意加畫調音柱,明顯是想表現一種非琴的樂器,不同於有些時候在畫古琴時無意識地漏畫徽、弦等失誤,因此原來想畫琴而誤畫成非琴類樂器的機會相對較少。我們有理由相信,敦煌壁畫中明顯有柱的弦樂器都屬於非琴的圖像,故皆不在本文討論之範圍内。

鄭汝中統計,莫高窟壁畫中,古琴圖像有二十六個,年代最早者爲北周[⑤]。牛龍菲的統計中,古琴圖像有六十一個[⑥]。

本文對莫高窟壁畫中外形與古琴相關之圖像共七十三個,進行了圖像研究分類,根據古

① 中國大百科全書出版社編輯部編《中國大百科全書・音樂舞蹈》"古琴"條,中國大百科全書出版社,1999年,第527頁。

② 鄭汝中《敦煌壁畫中的古琴》,《文物天地》2004年第1期,第32頁。

③ 中國大百科全書出版社編輯部編《中國大百科全書・音樂舞蹈》"箏"條,第852頁。

④ 中國大百科全書出版社編輯部編《中國大百科全書・音樂舞蹈》"箜篌"條,第348頁。

⑤ 鄭汝中《附録三:莫高窟壁畫樂器統計表》,載《敦煌石窟全集・音樂畫卷》,第253頁。而鄭汝中在《敦煌壁畫中的古琴》一文中,稱古琴圖像最早者爲北魏431窟(《敦煌壁畫樂舞研究》第32頁),但文中並没有詳細説明那二十六個古琴圖像出自何窟,衹列舉了幾個例子而已,本文都已加以參考。本文採最近發表之材料。

⑥ 牛龍菲《敦煌莫高窟壁畫樂器資料分期統計表》,載《敦煌壁畫樂史資料總録與研究》,第255頁。

琴形制特徵、彈奏技法、演奏環境等因素,將這些圖像分爲寫實型古琴圖像、寫意型古琴圖像、疑似古琴圖像和非古琴圖像四類。其中寫實型古琴圖像七個,寫意型古琴圖像有九個,疑似古琴圖像者十五個,餘則爲非古琴者四十二個。

以下將解釋上述分類的標準和方法,以及舉例説明,各圖像内容詳情參見文末附表一至三。

1. 寫實型古琴圖像

寫實型的古琴圖像,可以根據《中國大百科全科·音樂舞蹈》卷的定義作爲辨識標準。因爲此類圖像是實物的反映,具有實物的全部或局部特徵。因此,寫實型的古琴圖像,顯示爲長方體或長形框架、頭寬尾窄、五至七弦、有的甚至有徽位。需要特别注意的是,雖然寫實圖像接近實物形態,但對於壁畫古琴圖像而言,弦的數目不應是辨識的絶對參考值,因爲寫實型圖像也會有一些寫意之表現,畫師誤畫之情況也是一個影響因素,所以弦之數目衹能供考慮,數目或多或少,也不影響寫實型古琴圖像之形態表現。

莫高窟壁畫中有七個寫實型古琴圖像(表一、附表一)。

表一 莫高窟壁畫的寫實型古琴圖像統計表

類型	北周	隋	初唐	盛唐	中唐	晚唐	五代	宋/西夏	清	合計
自鳴樂器			5							5
菩薩伎樂				1						1
人間伎樂									1	1
合計			5	1					1	7

如莫高窟第321窟主室北壁《阿彌陀經變》中的自鳴琴(A01,圖1),雖在圖像中不見徽位,但其外形已具備古琴的基本要素,是莫高窟壁畫中最具代表性的古琴圖像。第172窟南壁《觀無量壽經變》中的菩薩伎樂,其一所彈之琴(A06,圖2),雖圖像衹表示琴的前半,且衹有五弦、無徽,但琴首之岳山,與現代古琴之岳山無異,琴身平直,明顯與其他音箱體撥奏弦鳴樂器如筝、卧箜篌等不同,可判斷爲古琴圖像。



圖1 莫高窟第321窟主室北壁《阿彌陀經變》自鳴琴

同屬敦煌地區的榆林窟第3窟,南壁"巾舞獨舞及樂隊圖"中,一菩薩伎樂所彈之古琴,琴身長方體,首寬尾窄、琴首見岳

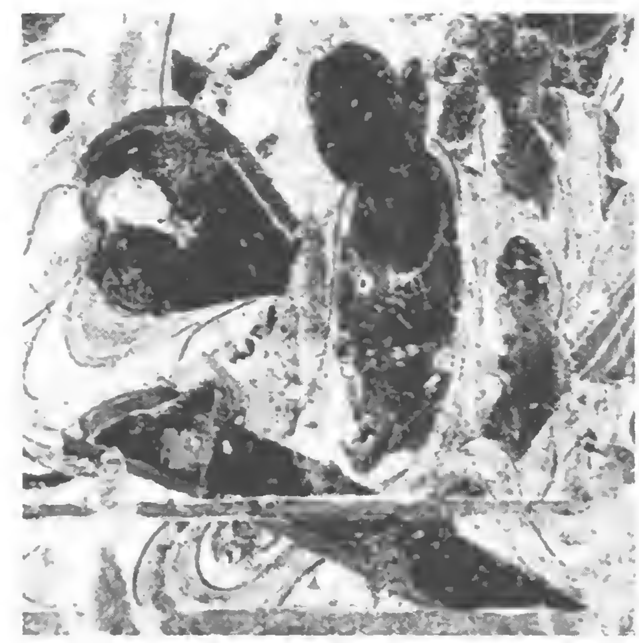


圖2　莫高窟第172窟南壁《觀無量壽經變》菩薩伎樂

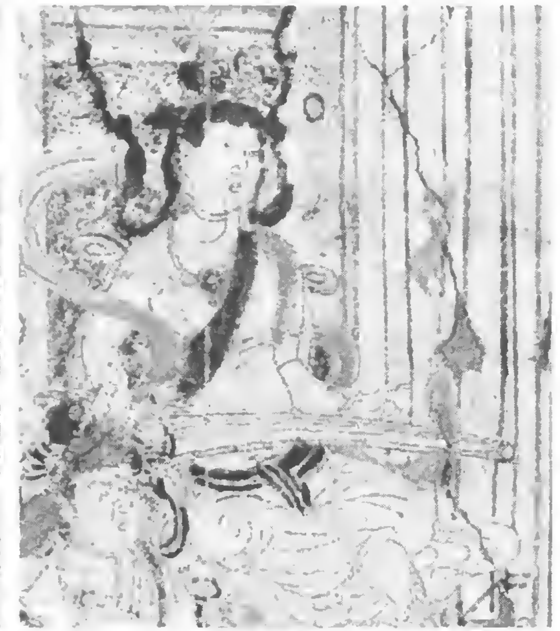


圖3 榆林窟第3窟南壁菩薩伎樂

山、琴尾見龍齦、五弦、六徽[1]（圖3）。由於琴面向上，圖像衹表示琴面的一部分，所以衹見五弦，而且六徽是在琴側，非琴面外邊緣。因此，此圖像除了徽位位置外，實與現代古琴形制同出一轍，可直接判斷爲古琴圖像，並可作爲古琴圖像的典型代表。

2. 寫意型古琴圖像

寫意型的古琴圖像，因其所表示的形制特徵不如寫實型圖像那般明顯，一般衹取其"音箱體"（外形輪廓）、"撥奏弦鳴"（彈奏技法）之意。所以，判斷此類圖像時，可透過其外形輪廓、彈奏技法、演奏意境等因素，間接地推斷。

然而，"音箱體撥奏弦鳴"樂器除了古琴外，還有箏、卧箜篌等，正如上引鄭汝中所言，古琴圖像"多爲寫意表達，往往與箏的形態很容易混淆"。這正是判斷寫意型古琴圖像的難處所在。就這個問題，鄭汝中也曾撰文指出古琴與箏圖像的區别[2]。

我們知道，琴與箏之最大區别，一是音箱的外形，二是徽和柱。琴的音箱外形平直，琴面外邊緣有徽位，没有柱；而箏的音箱則微微彎曲，且没有徽位，有柱以調校音色。此外，琴的體形比箏細小，適合平放於膝上演奏；而箏因體形較琴大，即使放於膝上演奏，尾部也會延伸至地面。

除箏以外，卧箜篌之外形與琴也近似。《舊唐書》稱卧箜篌"似瑟而小，七弦，用撥彈之，如

---

① 敦煌研究院主編《敦煌石窟全集·舞蹈畫卷》，香港商務印書館，2001年，第222頁圖180。

② 鄭汝中《佛國的天籟之音》，上海人民出版社，2007年，第78—81頁。

琵琶"[1]。《中國大百科全書》云卧箜篌"以竹爲身,以木撥彈"[2]。《文獻通考》"大、小箜篌"條云:"舊説皆如琴制,唐制似瑟而小、弦有七、用木撥彈之。"[3] 有學者曾指出卧箜篌是古琴之前身[4],此説曾引來過一些争議[5]。"似瑟而小"的卧箜篌雖似琴,但應有柱[6]。

從以上的説法,可以得出寫意型古琴圖像一般表現爲平直的長方體或長方形框架,或可見首寬尾窄,岳山不明顯或没有,弦和徽也都可能没有表示,無柱;而演奏者則雙手撫弦。因此,所有有柱的弦樂器,皆不在本文的討論範圍。

莫高窟壁畫中的寫意型古琴圖像有九個(表二,附表一)。

表二 莫高窟壁畫的寫意型古琴圖像統計表

類型	北周	隋	初唐	盛唐	中唐	晚唐	五代	宋/西夏	清	合計
自鳴樂器				1	1					2
飛天伎樂		1	1							2
菩薩伎樂			1			1				2
人間伎樂						2	1			3
合計		1	2	1	1	3	1			9

如第420窟主室窟頂西披和第329窟窟頂南披的飛天伎樂所彈之琴(B01、B02),雖没有岳山、弦和徽,但琴身平直,首寬尾窄,可視爲最具外形特徵的寫意古琴圖像,尤其是前者。第9窟主室北壁《維摩詰經變》下部的故事畫中,有兩人地上對坐,一人撫琴(B06,圖4),左手按弦,右手彈撥,樂器圖像又符合上述的依據,故可推斷爲古琴圖像。


圖4 莫高窟第9窟主室北壁《維摩詰經變》人間伎樂

雖然在細心分析、篩選之下,古琴、

① (後晉)劉昫等撰《舊唐書·音樂二》,中華書局,1975年,第1075—1077頁。
② 中國大百科全書出版社編輯部編《中國大百科全書·音樂舞蹈》"箜篌"條,第348頁。
③ (元)馬端臨《文獻通考·樂考十》上册(中華書局,1986年據商務印書館萬有文庫十通本重印),第1214頁下。同書"卧箜篌"條:"《酉陽雜俎》:'魏高陽王雍美人徐月華,能彈卧箜篌,爲《明妃出塞》聲;有田僧超能吹笳,爲《壯士歌》、《項羽吟》,將軍崔延伯出師,每臨敵,令僧超爲壯士聲,遂單騎入陣。'"(第1215頁上)不知是否同一樂器?
④ 牛龍菲《古琴考》,《嘉峪關魏晉墓磚壁畫樂器考》(甘肅人民出版社,1981年),第27—65頁;牛龍菲《卧箜篌——古琴考》,《古樂發隱——嘉峪關魏晉墓室磚畫樂器考證》新一版,甘肅人民出版社,1985年,第1—96頁。
⑤ 林友仁《讀"古樂發隱·卧箜篌——古琴考"》,《中國音樂學》1986年第3期,第67、88—91頁。
⑥ 關於卧箜篌的音樂考古學研究,可參考李娜《關於卧箜篌幾個問題的探討》,天津音樂學院碩士論文,2006年。

箏、卧箜篌之圖像是可以區分的，但還是有一些圖像仍不能斷然區分出來的，故這些圖像將不歸到寫意型古琴圖像這一類中。

3. 疑似古琴之圖像

有些圖像，仍無法依據以上標準和方法絶然斷定爲古琴圖像，但其某些特徵具備古琴之條件，但同時又有些因素非古琴之條件，故暫未能歸到古琴之列，但又不能明確地指出它們不是古琴，所以暫時存疑，以待日後深入探究。

存疑圖像有十五個（表三、附表二）。

表三　莫高窟壁畫的疑似古琴圖像統計表

類型	北周	隋	初唐	盛唐	中唐	晚唐	五代	宋/西夏	清	合計
自鳴樂器										
飛天伎樂		2	3							5
菩薩伎樂		1				2	1	1		5
人間伎樂							5			5
合計		3	3			2	6	1		15



圖5　莫高窟第61窟北壁《維摩經變》人間伎樂

如第61窟北壁東側《維摩經變》中的人間伎樂（C12，圖5），兩人盤膝對坐，一人撫琴，此琴形長及地，與古琴形制略異，可没有箏之微曲表現；再者撫琴者左手按弦，右手彈撥，其指法與古琴一致，可説是本文所統計的衆多圖像中，演奏指法最清晰的一個。可是前後兩個特徵對判斷此圖像是否古琴，存在矛盾，這可能與畫師工藝技術相關，故事本想表達爲撫琴，然畫成箏形，故暫時存疑。這種情況在莫高窟壁畫中屢見不鮮，但在本文的分類中，相同意境之圖像，會因樂器形態的不同，而有不同的分類歸屬，詳見列表之圖像描述和備注，此處不贅述。

又如第423窟西披的一個菩薩伎樂（C03，圖6），站立演奏，一同演奏的還有琵琶、笛，伎樂右手抱琴，左手按弦；琴身黑色長方體，平直，首寬尾窄，與寫實型古琴圖像十分相似，但其演奏方式又與古琴不同，考慮到這個因素，故把這圖像列於暫時存疑一類别中。

再如第322窟窟頂南披的一個飛天伎樂，所彈之弦樂器圖像（C05，圖7），器形呈長方形，首寬尾窄，雖無弦、無徽，具有寫意型古琴圖像之特徵，但樂器器首之擺放方向剛好與古琴之慣常彈奏方向相反，這可能説明畫師對古琴的認知不足，致使出現這種技術性的錯誤。雖然





圖6 莫高窟第423窟西披菩薩伎樂



圖7 莫高窟第322窟窟頂南披飛天伎樂

如此,考慮到彈奏技法略與古琴不符,故暫時列作存疑類。

4. 形似古琴而實非古琴之弦樂器圖像

在七十三個外形與古琴相關的圖像中,經仔細和反覆的觀察,其中四十二個外形雖與寫意型古琴圖像近似,但也明顯與古琴有不同之處。這些圖像中全爲寫意型圖像,可按以上的辨識標準,判斷爲非古琴之弦樂器(表四,附表三)。

表四 莫高窟壁畫中形似琴而非琴的弦樂器圖像統計表

類型	北周	隋	初唐	盛唐	中唐	晚唐	五代	宋/西夏	清	合計
自鳴箏				3		3	1			7
飛天伎樂不明器	6									6
飛天伎樂箏						1				1
菩薩伎樂箏			1	1	2	8	9	1		22
菩薩伎樂不明器						1				1
人間伎樂箏					1	1				2
人間伎樂不明器							3			3
合計	6		1	4	3	14	13	1		42

這些圖像中,有器形呈長方形而微曲者,全部排除在古琴之列,而識爲箏。如北周時期的六個圖像(D01-06),飛天一手抱樂器,一手撥弦,演奏方法明顯與古琴不符,可判辨爲非古琴,至於是何種弦樂器,則有待探討。其中第461窟的圖像(D06,圖8),樂器圖像爲長方



圖8　莫高窟第461窟飛天伎樂



圖9　莫高窟第154窟主室
北壁《報恩經變・惡友品》人間伎樂

形,上方一邊有一半圓缺口[1];鄭汝中認爲是琴[2]。牛龍菲則認爲此弦樂器應爲"七弦琴",琴上之缺口是爲方便就近演奏而設[3]。就外形而言,此圖像與江西貴溪崖墓出土的弦樂器實物相似,但後者爲十三弦樂器[4]。

又如第154窟和第85窟《報恩經變・惡友品》中"善友太子彈琴圖"(D13、D21,圖9),圖像的演奏意境反映所彈之樂器應爲琴,但樂器圖像則表現成微曲之箏形,這可能與畫師工藝因素相關,因此本文分類中也識爲箏。

第386窟(D07)和第156窟(D28)的兩個圖像,爲五弦樂器。莊壯引《事物紀原集類》指出瑟分爲"大瑟"、"小瑟"和"次小瑟",並把此二圖像識爲次小瑟[5]。然而,從楚地出土戰國至西漢大小不同的瑟來看,形制相同,皆有首尾岳山,尾岳山外側有弦枘以繫弦,並有弦柱以調音,由此可推知,不管弦數的多少和形體的大小,具有弦枘才爲瑟。可是圖像中的樂器並没有弦枘和柱,故此二圖像應不是瑟。再者,莊氏所引《事物紀原集類》内容與原文有異,原文

① 中國敦煌壁畫全集編輯委員會編《中國敦煌壁畫全集3》,遼寧美術出版社、天津人民美術出版社,2006年,第16頁圖16。

② 鄭汝中《敦煌壁畫樂器分類考略》,《敦煌壁畫樂舞研究》,第105頁。該文舉的第463窟北壁的一個弦樂器圖像,其形爲"長方形共鳴箱,一端有一半圓形缺口",牛龍菲指出該文所引的資料可能有誤,第463窟爲元代洞窟。參見牛龍菲《敦煌壁畫樂史資料總録與研究》,第281頁。翻查已出版之莫高窟壁畫圖册,不見《敦煌壁畫樂器分類考略》一文提及之弦樂器圖像,不知本文所舉第461窟之弦樂器圖像是否就是該圖像,衹是引述有誤。

③ 參見牛龍菲《敦煌壁畫樂史資料總録與研究》,第281頁。文中所言之"七弦琴",並非現代古琴(雖現代古琴又稱"七弦琴"),而是指文獻中的"七弦"。

④ 江西省歷史博物館、貴溪縣文化館《江西貴溪崖墓發掘簡報》,《文物》1980年第11期,第1—21頁。

⑤ 莊壯:《敦煌石窟音樂》,第18頁。文中引《事物紀原集類》曰:"伏羲作五十弦爲大瑟,黄帝破爲二十五弦爲中瑟,十五弦爲小瑟,五弦爲次小瑟。"並指出第386和156窟的伎樂圖有此種樂器。

“瑟”條，只述瑟的起源、形制等，並没有提及“大瑟”、“小瑟”、“次小瑟”的概念[①]。

三、古琴圖像所反映的一些問題

1. 琴與莫高窟壁畫中樂器組合的關係

相對於莫高窟壁畫中的其他樂器圖像，古琴圖像衹佔少數，其中參與樂隊演奏的就更少，本文的分類中，寫實型衹一個，寫意型兩個，存疑四個。鄭汝中解釋爲“古琴音量小，適於室内獨奏，不宜參加樂隊；敦煌樂器所示，古琴屬民間俗樂，因此經變樂隊中用筝較多”[②]。而查閲文獻，琴在隋、唐時期是清商樂的樂器品種[③]。

《隋書・音樂志》：“清樂”樂器有鐘、磬、琴、瑟、擊琴、琵琶、箜篌、筑、筝、節鼓、笙、笛、簫、篪、塤等十五種[④]。《通典・音樂》“清樂”條有鐘、磬、琴、一弦琴、瑟、秦琵琶、臥箜篌、筑、筝、節鼓、笙、笛、簫、篪、葉[⑤]。新舊《唐書》中所載的“清商樂”樂器也有琴一項（表五）。由文獻所見，琴在隋、唐時期的清樂或清商樂中，與敲擊樂器、管樂器和其他弦樂器一起合奏，更是弦樂器之首。因此，琴雖在現今之中樂團隊中没有出現，但在隋、唐時間，琴應該是管弦樂隊中的一員，並非衹適於室内演奏或獨奏，但爲甚麽敦煌壁畫經變樂隊中多用筝而少用琴？這是一個等待回答的問題。

《舊唐書・音樂志》和《通典・音樂》同時指出：唐初朝廷不再重用古樂，即清樂部已不流行，並出現失傳的趨勢，而俗樂方面在周、隋時已開始盛行西涼樂和龜兹樂[⑥]。新舊《唐書》中所載“西涼樂”和“龜兹樂”所用之樂器，並没有琴，卻有筝，而且多用西域或西方樂器。莫高窟經變壁畫中的樂隊組合，也是多採用此兩種樂部組合[⑦]。本文比較了莫高窟經變壁畫中樂隊的樂器組合，並列舉了初唐、盛唐、晚唐、五代時期典型洞窟經變壁畫的樂隊組合，與新舊《唐書》作出了對照（表五）。我們由此得知，唐代大部分採用龜兹樂，多爲鼓舞曲，大量地使用各種各樣的鼓；五代以後則多採用西涼樂，樂隊中鼓的數量和種類都大大減少。

---

① （宋）高承撰，（明）李果訂，金圓、許沛藻點校：《事物紀原》“瑟”條，中華書局，1989年，第97頁。原文爲：“……《世本》又曰：‘庖犧作瑟，五十弦，後黄帝使素女鼓瑟，哀不自勝，破爲二十五弦，具二均聲。’《帝王世紀》曰：‘伏犧作瑟三十六弦。’隋《音樂志》曰：‘瑟二十七弦，伏犧所作者也。’《高氏小史》曰：‘太昊作二十五弦之瑟。’……《吕氏春秋》曰：‘朱襄氏之王天下，多風，陽氣畜積，果實不成，故士達作五弦之瑟。’高誘曰：‘士達，朱襄之臣。瞽瞍制爲十五弦，舜益以八弦，爲二十三弦。’……”

② 鄭汝中《佛國的天籟之音》，第81頁。

③ 莊壯《敦煌壁畫樂器組合藝術》，《交響——西安音樂學院學報（季刊）》第27卷第1期（2008年3月），第9頁。

④ （唐）魏徵等撰《隋書・音樂志卷下》，中華書局，1973年，第377—378頁。

⑤ （唐）杜佑撰，王文錦等點校《通典・音樂六》，中華書局，1988年，第3717頁。

⑥ （後晉）劉昫等撰《舊唐書・音樂二》，第1067—1068頁。“自長安已後，朝廷不重古典，工伎轉缺，能合於管弦者，唯《明君》、《楊伴》、《驍壺》、《春歌》、《秋歌》、《白雪》、《堂堂》、《春江花月》等八曲。……自周、隋已來，管弦雜曲將數百曲，多用西涼樂，鼓舞曲多用龜兹樂，其曲度皆時俗所知也。”另，（唐）杜佑撰，王文錦等點校《通典・音樂六》，第3718頁。

⑦ 張儷瓊《敦煌石窟壁畫樂隊型制與組織探略》，《藝術學報》第67期（1990年2月），第47—62頁。鄭汝中曾指出，敦煌經變樂隊的樂器組合是西涼樂的反映，參見《敦煌石窟全集・音樂畫卷》，第83—84頁。

表五 《唐書》與莫高窟經變壁畫樂隊中清樂、西涼樂和龜茲樂樂器組合對照表

樂部	樂器	文獻記載		莫高窟壁畫樂隊			
		《舊唐書》	《新唐書》	第220窟	第148窟	第85窟	第61窟
清樂或清商樂	敲擊樂	鐘、磬、節鼓、銅鈸、貝	鐘、磬、節鼓、方響、跋膝				
	弦樂	琴、三弦琴、擊琴、瑟、秦琵琶、卧箜篌、筑、箏	獨弦琴、擊琴、瑟、秦琵琶、卧箜篌、筑、箏				
	管樂	笙、笛、簫、篪、葉	笙、笛、簫、篪				
西涼樂	敲擊樂	鐘、磬、腰鼓、齊鼓、檐鼓	鐘、磬、腰鼓、齊鼓、簷鼓、銅鈸、貝				腰鼓、拍板、方響
	弦樂	彈箏、搊箏、卧箜篌、竪箜篌、琵琶、五弦琵琶	彈箏、搊箏、卧箜篌、竪箜篌、琵琶、五弦				鳳首箜篌、箏、竪箜篌
	吹奏樂	笙、簫、篳篥、小篳篥、笛、横笛	笙、簫、觱篥、小觱篥、笛、横笛				簫、篳篥、笙、笛
龜茲樂	敲擊樂	毛員鼓、都曇鼓、答臘鼓、腰鼓、羯鼓、雞婁鼓、銅鈸、貝	答臘鼓、毛員鼓、都曇鼓、侯提鼓、雞婁鼓、腰鼓、齊鼓、簷鼓、貝、銅鈸	羯鼓、腰鼓、雞婁鼓、答臘鼓、銅鈸、貝、拍板、鐃、都曇鼓、方響	腰鼓、都曇鼓、雞婁鼓、鞉鼓、羯鼓、鑼、拍板、鐃	羯鼓、拍板、雞婁鼓、鞉鼓、銅鈸	
	弦樂	竪箜篌、琵琶、五弦琵琶	彈箏、竪箜篌、琵琶、五弦	竪箜篌、阮、箏	琵琶、箏、竪箜篌、阮	阮咸、竪箜篌、鳳首箜篌、琵琶、箏、五弦	
	吹奏樂	笙、横笛、簫、篳篥	横笛、笙、簫、觱篥	横笛、笙、篳篥、竪笛、排簫	篳篥、横笛、排簫、笙	簫、笙、篳篥、竪笛、貝	

琴屬清樂部，清樂部乃宗廟之樂、華夏之正聲，至唐初已漸不流行，並開始失傳；而莫高窟樂舞壁畫的樂隊組合，用的又多是隋、唐樂部中的“西涼樂”和“龜兹樂”，因樂部不同，所以琴在莫高窟壁畫經變樂隊甚少被使用。同時，莫高窟的樂舞多爲管弦雜曲和鼓舞曲，洞窟的開鑿也始於北朝，盛於唐，年代上正符合《舊唐書》所言“自周、隋已來，管弦雜曲多用西涼樂，鼓舞曲多用龜兹樂”，這也可以解釋敦煌壁畫經變樂隊中甚少用琴的現象。

2. 相同主題的壁畫有不同樂器圖像表現形態的情況

這問題主要出現在本生故事畫中的人間伎樂圖像，即《報恩經變・惡友品》中“善事太子彈琴”圖、《維摩經變》的彈琴圖。這兩種題材的故事畫中樂器圖像與琴相關的共有十三個，

其中三件可辨識爲寫意型古琴圖像,出現在晚唐以後;另五件暫時存疑,集中出現在五代;其餘五件爲非琴器,出現在中唐至宋期間(表六)。

表六 本生故事畫中人間伎樂的古琴圖像統計

	類型	北周	隋	初唐	盛唐	中唐	晚唐	五代	宋/西夏	清	
古琴	寫實										
	寫意						2		1		3
							2		1		3
疑似								5			5
非琴						1	1	3			5
						1	3	8	1		13

關於"善事太子彈琴"圖之問題,鄭汝中和姜伯勤二位先生已有所論述。鄭汝中認爲此題材之故事畫,引自印度佛經,善友太子所彈之樂器原爲維那,乃一種印度的撥彈弦樂器,形與琴、筝相似,而壁畫所表示的圖像衹是附會之意。所以他認爲不必深究圖像之器形[1]。姜伯勤亦認同此說法,並説這是以漢文化對印度文化的一種格義[2]。

除此以外,相信畫師的工藝因素也可能影響這類圖像的表現形態。由於畫師不一定瞭解樂器及其特徵,可能衹是按照特定粉本而作壁畫,可能在作畫時加入其個人的技法表現,加上時代藝術特色,導致樂器圖像表現形態的不同。由於這衹是推測,因爲本文僅僅旨在對壁畫中的古琴圖像進行圖像研究辨識、分類,因此對這一問題暫時不作全面而深入的研究。

由於以上原因,判斷這類樂器圖像時,要特别謹慎。鄭汝中判斷古琴圖像所持之標準中,器形與意境並列,所以此類圖像一併歸作古琴圖像。但本文分類標準之首要依據是樂器圖像所表現的形制特徵,再考慮演奏意境、演奏技法等因素。若樂器圖像形態介於琴與筝之間,而演奏意境又偏向於琴,爲免錯誤判斷,暫時存疑;而若圖像形態爲筝之表現,不管意境如何,又或榜題有所説明,一律歸於非琴器。所以會出現相同主題之圖像,有不同分類歸屬的現象出現。

3. 琴與筝圖像的混淆現象

這一問題學者們早已有所注意,並提出區分方法[3]。本文也對混淆的圖像作了初步的區分,但仍有一些無法區分,列作疑似個案。而區分出來的,古琴圖像納入寫意型古琴圖像,

① 鄭汝中《敦煌壁畫樂舞研究》,第105頁。
② 姜伯勤《論敦煌藝術中的古琴圖像》,第292—293頁。
③ 鄭汝中《佛國的天籟之音》,第78—81頁

箏圖像則歸入非琴之弦樂器圖。箏圖像有三十二個，佔非琴圖像的四分三之多，其中晚唐、五代數量佔箏圖像的三分之二，主要爲經變樂隊中的伎樂箏。這些混淆的圖像，似乎在初唐已出現，晚唐至五代大比例地增加。

雖然琴與箏出現混淆現象，但這並非意味著寫實型的箏圖像在敦煌壁畫中消失。如第61窟（五代）主室南壁中央《阿彌陀經變》中菩薩伎樂所彈之箏，箏身長方體，微曲，器面黑色，音箱棕色，八弦，十四柱，柱清晰可見[1]；但在同窟另一幅壁畫中菩薩伎樂所彈之箏（D30），箏身微曲，五弦，無柱。也就是説，箏的寫意圖像比琴還要複雜，有的可清晰地見弦、柱；有的箏身微曲，見弦，但没有柱；有的衹具微曲之外形輪廓。而這三類寫意型圖像在同一洞窟的壁畫中出現，所以會導致琴與箏圖像出現混淆之情形，因此給辨識古琴圖像帶來了一些困難。

這種現象出現的原因，相信同樣與畫師之工藝和壁畫的時代特色相關。

四、餘　論

我們在大量的莫高窟壁畫圖册中，首先利用排除方法，把設柱的撥奏弦樂器判斷爲非琴，排除在本文分類範疇之外，從而篩選出與古琴可能相關之圖像七十三個，再應用圖像研究方法，設定標準，辨識出肯定的古琴圖像十六個，其中包括七個寫實型古琴圖像，九個寫意型圖像，另十五件爲疑似古琴圖像，其餘四十二個爲非琴圖像。

在七十三個圖像中，首先依據《中國大百科全書·音樂舞蹈》卷對現代古琴的定義，把首寬尾窄的長方體音箱、五至七弦、或能見徽的撥奏弦樂器圖像，直接辨識爲寫實型古琴圖像。而寫意型古琴圖像則表現爲平直的長方體或長方形框架，或可見其外形爲首寬尾窄，岳山或可見，無弦和徽，但肯定無柱之撥奏弦樂器；除了上述的器型因素外，我們還考慮到彈奏技法和演奏場景，然後加以判斷。對於一方面既具備古琴之特徵，另一方面又表現出非古琴之因素（如彈奏技法）的撥奏弦樂器，我們暫時列作存疑類。但對於外形雖與寫意型古琴圖像近似，但明顯與古琴圖像有不同之處（如器身微曲）的撥奏弦樂器，一律辨識爲非琴圖像。

本文運用了音樂圖像研究（音樂圖像志）方法，對古琴圖像進行了初步的辨識和分類，若有不當之處，請專家學者賜教！

關於文中提出的問題，是在分類過程中觀察到的，而前賢學者也曾提出，故衹做了些粗略的叙述和簡要地發表了一些個人見解，我們期待在更多經驗和材料的積澱後，再作深入之探討。

另一方面，文獻中"樂部"的樂器組合，是否也可以成爲辨識古琴圖像的參考因素呢？本文選取了四支不同時代之洞窟經變壁畫樂隊與文獻作對照，配對關係也衹是個人認知，礙於這種認知確實有限，這因素是否可行，還需要作全面的驗證。

---

① 圖像參見敦煌研究院、江蘇美術出版社編《莫高窟第61窟（五代）》，第120頁圖68；史敦宇、金洵瑨繪《敦煌舞樂綫描集》，甘肅人民美術出版社，2007年，第170頁。

有關莫高窟壁畫之圖册很多，收録之壁畫繁多，在檢索過程中難免會出現遺漏。同時，有些壁畫還没有收録在圖册之中，遺憾此前没機會親身仔細地觀察莫高窟的音樂圖像實物，而本文全部材料皆繫於已出版之圖册，故材料有待日後修補。此外，莫高窟的壁畫還没有完全被揭露，日後可能會出現更好的音樂圖像材料以供研究。敦煌地區還有其他與古琴相關之圖像材料，洞窟如榆林窟，墓葬磚畫如酒泉西溝墓等，這些材料其實都可以與莫高窟的古琴圖像互爲參照[①]。

附表説明：

一、備注欄中，牛氏即牛龍菲著《敦煌壁畫樂史資料總録與研究》；鄭氏即鄭汝中發表與敦煌壁畫樂器相關之論文；莊氏即莊壯著《敦煌石窟音樂》。

二、圖册索引採取簡稱。

1.《莫 vol.》：敦煌研究院、江蘇美術出版社合編，江蘇美術出版社出版之《敦煌石窟藝術》系列。

2.《敦煌 vol.》：敦煌研究院主編，香港商務印書館2002年出版之《敦煌石窟全集》系列。

3.《寶庫 vol.》：敦煌文物研究所主編，臺北地球出版社1988年出版之《敦煌藝術寶庫》系列。

4.《全集 vol.》：中國敦煌壁畫全集編輯委員會編，遼寧美術出版社、天津人民美術出版社2006年出版之《中國敦煌壁畫全集》系列。

5.《壁畫》：雷圭元、李騏編，中國輕工業出版社、京都株式會社美乃美1982年出版之《敦煌莫高窟壁畫》。

6.《綫描》：爲史敦宇、金洵瑨繪，甘肅人民美術出版社2007年出版之《敦煌舞樂綫描集》。

7.《石窟 vol.》：爲敦煌文物研究所編，文物出版社、東京株式會社平凡社1984年出版之中譯本《中國石窟・敦煌莫高窟》系列。

附表一　莫高窟壁畫中的古琴圖像

	時代	窟號	窟中位置	資料主題	圖像描述	備注	圖册索引
寫實型古琴圖像							
A 1	初唐	321	主室北壁《阿彌陀經變》	自鳴天樂	琴身黑色長方形，首寬尾窄、七弦、無徽、柱		《莫 321》圖62
A 2	初唐	321	主室北壁《阿彌陀經變》	自鳴天樂	琴身長方形，首寬尾窄，白色、尾端黑色、首岳黑色、無弦、徽、柱	牛氏識爲筝	《莫 321》圖61
A 3	初唐	321	主室北壁《阿彌陀經變》	自鳴天樂	琴身長方形，白色，明顯見首岳、無弦、徽、柱		《莫 321》圖61

① 可參牛龍菲《嘉峪關魏晉墓磚壁畫樂器考》及《古樂發隱——嘉峪關魏晉墓室磚畫樂器考證》。

續表

	時代	窟號	窟中位置	資料主題	圖像描述	備注	圖册索引
A 4	初唐	341	主室南壁《阿彌陀經變》	自鳴天樂	琴身長方形,灰色,首寬尾窄,三弦,無徽、柱	牛氏識爲箏	《敦煌16》圖16
A 5	初唐	341	主室南壁《阿彌陀經變》	自鳴天樂	琴身長方形,首寬尾窄,灰色,尾白色,七弦,無徽、柱	牛氏識爲箏	《敦煌16》圖16
A 6	盛唐	172	南壁《觀無量壽經變》	菩薩伎樂	琴身長方體,衹見首半身,面黑色,音箱棕色。首岳形制與現代琴相同。五弦,無徽	牛氏識爲箏	《敦煌16》圖72
A 7	清	454	外壁"琴棋圖"	人間伎樂	琴童手抱一琴,琴以錦囊包裹,琴頭外露,可見七弦	牛氏、鄭氏識爲琴	《文物天地》2004年第1期第33页
寫意型古琴圖像							
B01	隋	420	主室窟頂西披	飛天伎樂	琴身黑色長方形,首寬尾窄,弦不清,無徽、柱	牛氏識爲疑似古琴圖像	《莫 419》圖57
B02	初唐	329	主室窟頂南披	飛天伎樂	琴身白色長方形框架,五弦,無徽、柱	牛氏識爲似瑟之箏圖像	《莫 321》圖146
B03	初唐	335	主室南壁《阿彌陀經變》	菩薩伎樂	琴身長方形框架,弦、徽、柱不詳	牛氏識爲箏	《莫 321》圖165
B04	盛唐	148	東壁南側《觀無量壽經變》	自鳴天樂	琴身長方形、面黑色、音箱棕色。首寬尾窄。無弦、徽、柱	牛氏識爲箏	《寶庫 4》圖39
B05	中唐	158	主室東壁北側《金光明經變》上部	自鳴天樂	琴身長方體,平直,面黑色,音箱棕色,見首岳,弦、徽、柱不詳	牛氏識爲琴	《莫 158》圖167
B06	晚唐	9	主室北壁《維摩詰經變》	人間故事	琴身長方體,平直,面黑色,音箱棕色,無弦、徽、柱	牛氏識爲箏	《莫9》圖94
B07	晚唐	12	主室南壁《報恩經變·惡友品》	人間伎樂	畫面已模糊,可見一人作撫琴狀、一人對坐。琴身黑色長方體,平直,無弦、柱、徽		《莫9》圖154
B08	晚唐	18	南壁《觀無量壽經變》	菩薩伎樂	衹見首半身。琴身長方體,面黑色,見首岳,四弦。徽、柱不清晰。琴首底部有支腳	牛氏識爲箏	《全集 8》圖147
B09	五代	146	南壁《報恩經變》	人間伎樂	琴身黑色長方形,弦、徽、柱不詳		《敦煌 9》圖92

附表二　莫高窟壁畫中的疑似古琴圖像

	時代	窟號	窟中位置	資料主題	圖像描述	備注	圖册索引
C01	隋	379	藻井	飛天伎樂	琴身長方體,平直,琴首尾留空,之間張弦,約三弦。無徽、柱	形制介於箏與琴之間。牛氏識爲箏	《壁畫》圖6
C02	隋	420	主室窟頂西披	飛天伎樂	琴身黑色長方形,弦不清晰,無徽、柱	衹見琴首,無法判斷。與B01同出	《莫 419》圖57

續表

	時代	窟號	窟中位置	資料主題	圖像描述	備注	圖册索引
C03	隋	423	人字披西側《彌勒上生經變相》北側樓闕一層	菩薩伎樂	站立演奏，右手抱琴、左手按弦。琴身黑色長方形，平直，首寬尾窄。弦不詳，無徽、柱	形似琴，但彈奏方法異於琴。牛氏識爲疑似古琴	《寶庫2》圖34
C04	初唐	220		飛天伎樂	琴身長方體，平直，見首尾岳山，五弦、無徽、柱。琴面尾部有四個白色小點	形似琴，但琴尾之白色小點似筝。牛氏識爲筝	《綫描》第60頁
C05	初唐	322	窟頂南披	飛天伎樂	琴身長方形，無弦、柱、徽	器形似寫實琴，但首尾方向異於琴。牛氏識爲似筝圖像	《莫322》圖106
C06	初唐	331		飛天伎樂	琴身長方體，平直，見首尾岳山，五弦，無徽、柱	形近C04，琴尾無小點。牛氏識爲筝	《綫描》第50頁
C07	晚唐	156	主室北壁中間《藥師經變》	菩薩伎樂	琴身長方體，琴面黑色，音箱淺藍色，無弦、徽、柱	衹見琴首，無法判斷。牛氏識爲筝	《莫156》圖149
C08	晚唐	196	主室南壁東側《金光明經變相》下部西廂	菩薩伎樂	琴身長方體，平直，琴面黑色，音箱棕色。左手按弦，右手彈撥	衹見半琴，無法判斷。牛氏識爲琴	《莫85》圖163
C09	五代	4	南壁《報恩經變・惡友品》	人間伎樂	琴身長方體，琴面黑色，音箱淺棕色。無弦、徽、柱	琴身長及地，放置和彈奏方法異於琴，應與畫師相關。鄭氏識爲琴	《敦煌9》圖138
C10	五代	5	南壁《報恩經變・惡友品》	人間伎樂	琴身黑色長方形，平直。無弦、徽、柱	放置和彈奏方法異於琴，應與畫師相關。牛氏、鄭氏識爲琴	《敦煌9》圖136
C11	五代	61	南壁東起第一幅《報恩經變》下部	人間伎樂	琴身黑色長方形，弦、徽、柱不詳	琴身過分修長，應與畫師相關。牛氏、鄭氏識爲琴	《莫61》圖57
C12	五代	61	北壁東側《維摩經變》	人間伎樂	琴身長方體，平直，琴面黑色，音箱棕色，無弦、徽、柱。左手按弦，右手彈撥	琴身長及地，似異於琴；但演奏方法同於琴，應與畫師相關	《敦煌7》圖239
C13	五代	98	北壁《賢愚經・善事太子入海品》	人間伎樂	琴身黑色長方體，微曲，弦、徽、柱不詳	形似筝，意境像琴。牛氏、鄭氏識爲琴	《敦煌3》圖194
C14	五代	146	南壁《阿彌陀經變》下層樂隊	菩薩伎樂	琴身黑色長方體，弦數、徽、柱不詳	圖像介於琴與筝之間	《敦煌5》圖64
C15	宋	55	東壁"巾舞中的按掌、托掌姿"	菩薩伎樂	琴身黑色長方體，五弦，無徽、柱	衹見琴首，無法判斷	《敦煌17》圖151

附表三　莫高窟壁畫中形似琴而實非琴的撥弦樂器圖像

	時代	窟號	窟中位置	資料主題	圖像描述	備注	圖册索引
D01	北周	290	主室北壁	飛天伎樂	器身平行四邊形,灰黑色,左手抱琴,琴面向外,右手彈撥,無弦、徽、柱	斜抱胸前單手撥奏,演奏技法異於琴,不明樂器。牛氏識爲箏	《莫 290》圖 182
D02	北周	290	主室北壁	飛天伎樂	器身平行四邊形,灰黑色,左手抱琴,琴面向外,右手彈撥,無弦、徽、柱	斜抱胸前單手撥奏,演奏技法異於琴。不明樂器。牛氏識爲箏	《莫 290》圖 182
D03	北周	290	主室東壁	飛天伎樂	器身長方形,灰黑色,左手抱琴,琴面向上,右手彈撥,無弦、徽、柱	單手彈奏,技法異於琴。不明樂器。牛氏識爲箏	《莫 290》圖 184
D04	北周	290	主室東壁	飛天伎樂	器身長方形,灰黑色,左手抱琴,琴面向上,右手彈撥,無弦、徽、柱	單手彈奏,技法異於琴。不明樂器。牛氏識爲箏	《莫 290》圖 185
D05	北周	299	窟頂南披	飛天伎樂	器身黑色長方體,約十弦。左手從底抱琴再按弦,右手撥弦,琴面向外。無徽、柱	斜抱胸前單手撥奏,演奏技法異於琴。不明樂器。牛氏識爲箏	《敦煌 16》圖 41
D06	北周	461	窟頂西披	飛天伎樂	左手環抱琴身,器長方形,上方一邊有一半圓缺口,無弦、徽、柱	不明樂器。形似江西貴溪崖墓出土之弦樂器。鄭氏識爲琴	《全集 3》圖 16
D07	初唐	386	南壁《阿彌陀經變》	菩薩伎樂	器身長方體,琴面黑色,音箱、首尾箱板棕色。微曲五弦,無徽、柱	應爲箏。莊氏識為次小瑟	《敦煌 16》圖 65
D08	盛唐	148	東壁南側《觀無量壽經變》	菩薩伎樂	器身長方體,黑色,微曲,四弦,無徽、柱。音箱側有紋飾	應爲箏。牛氏識爲琴	《敦煌 16》圖 70
D09	盛唐	148	北壁東側《藥師淨土變》	自鳴天樂	器身長方體,微曲,琴面 1/4 爲棕色,3/4 爲黑色	應爲箏。牛氏識爲箏	《寶庫 4》圖 36
D10	盛唐	148	東壁南側《觀無量壽經變》	自鳴天樂	器身長方體,微曲,黑色。隱約見首尾岳山	應爲箏。牛氏識爲箏	《寶庫 4》圖 39
D11	盛唐	172	北壁《阿彌陀經變》	自鳴天樂	器身黑色長方體,微曲,弦、徽、柱不詳。見首岳	應爲箏	《敦煌 5》圖 169
D12	中唐	7	北壁《阿彌陀經變》	菩薩伎樂	器身黑色長方體,微曲,弦、徽、柱不詳	應爲箏。牛氏識爲琴	《敦煌 5》圖 218
D13	中唐	154	主室北壁《報恩經變·惡友品》	人間伎樂	器身黑色長方體,見首岳山,無尾岳,三弦,無柱、徽	主題爲"善友太子彈琴",但樂器爲箏形。可能與畫師工藝相關。鄭氏識爲琴	《莫 154》圖 89
D14	中唐	360	北壁"披巾擊鼓而舞"	菩薩伎樂	器身長方體,微曲,琴面淺棕色,音箱棕色,無弦、徽、柱	應是箏	《敦煌 17》圖 105
D15	晚唐	12	主室南壁《觀無量壽經變》中下部東廂	菩薩伎樂	器身長方體,琴面黑色,音箱淺藍色,尾部有淺藍色岳山。六弦,無徽、柱。音箱側似有圖案紋飾	應爲箏。《史料》識爲形似古琴之疑似箏圖像	《莫9》圖130

續表

	時代	窟號	窟中位置	資料主題	圖像描述	備注	圖册索引
D16	晚唐	12	主室北壁《藥師經變》	菩薩伎樂	器身長方體,微曲,琴面黑色,音箱上部棕色,下部淺藍色,五弦,無柱、徽,尾部見棕色岳山。尾部底有棕色支脚	應爲筝。牛氏識爲筝	《莫9》圖182
D17	晚唐	14	主室西披	自鳴天樂	器身長方體,微曲,琴面黑色,音箱棕色,無弦、徽、柱	應爲筝。牛氏識爲琴	《莫14》圖37
D18	晚唐	85	主室窟頂西披《彌勒經變》	飛天伎樂	器身長方體,微曲,琴面黑色,音箱棕色,無弦、徽、柱	應爲筝。牛氏識爲琴	《莫85》圖10
D19	晚唐	85	南壁《阿彌陀經變》	自鳴天樂	器身黑色長方體,微曲	應爲筝。牛氏識爲筝	《莫85》圖51
D20	晚唐	85	南壁《阿彌陀經變》	菩薩伎樂	器身黑色長方體,微曲,弦、徽、柱不詳	應爲筝。牛氏識爲筝	《莫85》圖51
D21	晚唐	85	南壁東側《抱恩經變相·惡友品》	人間伎樂	器身黑色窄長方體,五弦,無徽、柱,琴尾圓	榜題曰"兼復彈琴以自娱樂",但形似筝。可能與畫師工藝相關。牛氏、鄭氏識爲琴	《莫85》圖60
D22	晚唐	85	南壁東側《報恩經變相》中下部西廂	菩薩伎樂	器身長方體,微曲,琴面黑色,音箱棕色,七弦,無徽、柱	應爲筝。牛氏識爲琴	《莫85》圖65
D23	晚唐	85	北壁中間《東方藥師經變》上部	自鳴天樂	器身黑色長方體,微曲	應爲筝。牛氏識爲琴	《莫85》圖70
D24	晚唐	85	北壁東側《思益梵天請問經變相》中下部	菩薩伎樂	器身長方體,微曲,琴面黑色,音箱棕色,四弦。無徽、柱。琴首底部有支脚	應爲筝。牛氏識爲琴	《莫85》圖80
D25	晚唐	138	北壁《金光明經變》	菩薩伎樂	器身長方體,平直,全體棕色,弦白色,七弦,二柱	應爲筝。牛氏識爲筝	《全集8》圖226
D26	晚唐	138	東壁門北《報恩經變》	菩薩伎樂	器身長方形,尾部向内折收窄,琴面淺棕色,音箱棕色,見首岳,弦、徽、柱不詳	不明樂器。牛氏識爲筝	《敦煌9》圖128
D27	晚唐	156	主室南壁中間《阿彌陀經變》中部東廂	菩薩伎樂	器身長方體,微曲,琴面黑色,音箱棕色,六弦	應爲筝。牛氏識爲琴	《莫156》圖125
D28	晚唐	156	主室北壁西側《報恩經變》左部	菩薩伎樂	器身長方體,琴面黑色,音箱淺藍色,有尾岳,五弦,無柱、徽	應爲筝。牛氏識爲筝。莊氏識為次小瑟	《莫156》圖139
D29	五代	6	南壁《阿彌陀經變》	菩薩伎樂	器身長方體,微曲,琴面黑色,音箱棕色,見首尾岳,五弦、徽、柱不詳	應爲筝。牛氏識爲筝	《敦煌5》圖62
D30	五代	61	主室北壁西起第二幅《天請問經變》	菩薩伎樂	器身長方體,微曲,琴面黑色,音箱棕色,五弦,無徽、柱	應是筝	《莫61》圖90

續表

	時代	窟號	窟中位置	資料主題	圖像描述	備注	圖册索引
D31	五代	61	主室北壁東起第三幅《藥師經變》樂舞圖下層	菩薩伎樂	器身黑色長方體，微曲，四弦，無徽、柱	應爲筝。牛氏識爲筝	《莫61》圖94
D32	五代	61	主室北壁東起第三幅《藥師經變》樂舞圖上層	菩薩伎樂	器身黑色長方體，微曲，無弦、徽、柱	應爲筝。牛氏識爲筝	《莫61》圖97
D33	五代	61	主室北壁東起第二幅《華嚴經變》	自鳴天樂	器身長方體，微曲，琴面黑色，音箱棕色，明顯見首尾岳山。無弦、柱、徽	應是筝。牛氏識爲琴	《莫61》圖100
D34	五代	61	北壁東側《思益梵天問經變》	菩薩伎樂	器身長方體，微曲，琴面黑色，音箱棕色，五弦，無徽、柱	應是筝	《莫61》圖101
D35	五代	98	南壁東側《報恩經變相》	人間伎樂	器身黑色長方體，微曲。弦、徽、柱不詳	有榜題曰："彈琴以自娱"，但放置和演奏方法異於琴。可能與畫師工藝相關。牛氏、鄭氏識爲琴	《敦煌9》圖133
D36	五代	100	南壁《報恩經變》之《惡友品》	人間伎樂	器身長方體，平直，琴面黑色，音箱棕色，琴尾底部有兩支腳，支腳著地，五弦，無徽、柱	放置和演奏方法異於琴。可能與畫師工藝相關。牛氏、鄭氏識爲琴	《全集9》圖42
D37	五代	100	北壁《藥師經變》	菩薩伎樂	器身黑色長方體，微曲，弦、徽、柱不詳	應是筝	《全集9》圖49
D38	五代	108	南壁《報恩經變》	菩薩伎樂	器身長方體，微曲，琴面黑色，音箱棕色，見尾岳，約八弦，徽、柱不詳	應爲筝。牛氏識爲琴	《敦煌9》圖141
D39	五代	146	南壁《報恩經變》	菩薩伎樂	器身長方體，微曲，琴面黑色，音箱棕色，弦、徽、柱不詳。見首尾岳	應爲筝。牛氏識爲筝	《敦煌9》圖91
D40	五代	146	北壁中央《藥師經變》	菩薩伎樂	器身黑色長方體，微曲，見首尾岳山，弦、徽、柱不詳。左手按弦，右手彈撥	應爲筝。牛氏識爲筝	《敦煌石窟五》圖49
D41	五代	332	甬道頂"三面六臂觀音菩薩"右側第三格	人間伎樂	器身黑色長方體，弦、徽、柱不詳	意境似琴，但體長及地，形似筝，應與畫師工藝相關	《敦煌10》圖164
D42	西夏	400	北壁西側《藥師淨土經變》	菩薩伎樂	器身長方體，微曲，琴首白色，尾部黑色，略見二弦	應爲筝。牛氏識爲筝	《石窟5》圖128

（中國　香港大學）

南北朝時期至唐代瑞像造型的特徵及意義

肥田路美 著　賀小萍 譯

莫高窟藏經洞出土的敦煌遺書中有四件“瑞像記”殘片，伯3033紙背、3352，斯5659、2113A[①]。這些一般被認爲是壁畫榜題的記録或草稿，簡單説明並列舉了印度、于闐、甘肅等地的特定佛像。這些佛像由於各自分别具有不同緣由，在不同地域冠以不同像名，並受到特殊信仰，在史料中多被稱作“瑞像”。瑞像的意思，簡單地説是指有佛三十二種瑞相的像，因此，廣義上是佛像的美稱。尤其是表示靈驗（與靈瑞、靈異、靈祥、靈應、神異幾乎爲同義）的佛像，也就是靈驗像。

“靈驗”一詞最早出現在中國佛教典籍梁僧祐《出三藏記集》，見於東漢譯經僧《安世高傳》與來三國吴傳教的《康僧會傳》。據《安世高傳》記述湖神廟“有靈驗”，船工如果祈禱便會順風，而那些隨意拿廟中竹杆者船將顛覆沉没。也就是説，將根據祈願、信仰是否虔誠，使神佛顯現感應之事稱作靈驗。另外，《康僧會傳》記載，不懂佛法的吴主孫權追問“佛有何靈驗？”康僧會以誓死祈請“法之興廢在此一舉”後，果獲舍利。舍利發出聲響，顯現於銅瓶中，發出五色光，並使力士錘擊舍利的鐵槌砧陷凹。這裏佛的靈驗，可能是指對舍利的感應，以及該舍利之不可思議的超常性。這些故事似乎引起世間之注意，後代咸集諸書之收録，並被描繪到敦煌石窟的唐宋時期壁畫中[②]。

集中國佛法僧之靈驗故事的代表作有唐道宣《集神州三寶感通録》（以下略稱《感通録》）與遼非濁的《三寶感應要略録》。南山律宗之祖，屈指可數的佛教史家道宣，於晚年（麟德元年）選述的《感通録》，是集成佛塔、佛舍利、佛像、佛寺、經典、神僧各種靈驗的書，共三卷，其中卷中“靈像垂降”列舉了東漢至道宣時的佛像靈驗五十件。其大部分並非畫像，而是有關雕像的内容，也有石像、木像。不過，記“金像”的佔二十一件。對《今昔物語集》等日本佛教文學影響很大的《三寶感應要略録》，記載靈驗故事一百六十四條，有抄録原有諸書的，也有重新收集的。對於造像，卷上列舉有如來像，卷下列舉有菩薩像的雕像、畫像之靈驗。

如上所述，佛像顯現的靈驗中，除滿足信仰者的祈願，救濟苦難，或者給予不信仰神佛者懲罰等外，還有不少可説是佛像自身隨意性的現象，如出現、淹没、放光、發出聲響、流汗、變化姿勢、踱步、頭落地、不積塵埃、無法移動、遇難輕舉、法量不定等。總之，佛像具有自己的

---

① 張廣達、榮新江《敦煌“瑞像記”、瑞像圖及反映的于闐》（《敦煌吐魯番文獻研究論集》第三輯，北京大學中國中古史研究中心編，北京大學出版社，1986年）上有録文。

② 敦煌莫高窟晚唐第9窟、五代第108窟、北宋第454窟甬道頂部等，繪有安世高赴江南途中化度湖神的故事圖，莫高窟初唐第323窟北壁繪康僧會舍利感應圖。見孫修身編《敦煌石窟全集12佛教東傳故事卷》（上海人民出版社，2000年）。

意志，有時會如生命體一樣在運動。佛進行教化救濟是作爲瑞像的緣由，不言而喻，隨之而產生的靈驗故事就是瑞像的大前提。

然而，我們注意到，靈驗故事以及與其相關的實際佛像，從幾個能夠確認的事例來看，中國的瑞像不論從造型上、還是性質上都有顯著的特徵。對此，我想通過兩個事例進行考察。

一、荆州長沙寺阿育王像

首先舉例《續高僧傳・釋法京傳》中稱作"長沙大寺聖像所居、天下稱最東華第一"的荆州長沙寺像。晚年得重病的法京，讓寺僧們在像前行道七日，是時，某一沙門在夢中看見聖像訪問法京住房，之後又返回大殿。於是，法京於當日痊癒。這個靈驗像就是被稱作育王瑞像的著名的長沙寺阿育王像。

阿育王是西元前3世紀印度孔雀王朝第三世，主持過第三次經典結集等，成爲佛教大外護者的王，在中國作爲神話式的護法轉輪聖王受到極大的尊崇。阿育王像聽起來像是該王的肖像，其實是阿育王造的佛像。這與優填王造的栴檀釋迦像的意思相同。然而，引起被認爲是王自身像這種誤解的稱呼，應與像本身的像容、性質有關。

《感通録》詳細敘述了長沙寺阿育王像的各種靈驗的多個來歷。這是瞭解瑞像特性的很好史料。卷中列舉的這個缘起，以"東晉荆州金像遠降緣"爲題，從東晉穆帝永和年荆州城北出現佛像開始敘述。雖然記有法量但不明像容，從文中有像繞塔而行、下佛堂臺階等情況分析，應是立像。另外，題名稱作金像，文中講夜晚出寺門時，門衛誤解爲可疑者，便用刀斫，發出金屬音，造像似重新鍍了金的金銅像。

像的出現，起於江陵太守將自宅作爲寺廟，起名長沙寺，請著名的釋道安斡旋寺廟負責人之事，赴任來的曇翼，常爲堂宇建成而無佛像嘆惜，"育王寺像隨緣流布，但至誠不極，何憂不垂降乎"。這個育王寺像就是指金陵（現南京）長干寺的主尊像。該像爲阿育王第四女所造，爲高三尺的金像，在5世紀後半王琰《冥祥記》、6世紀前半慧皎《高僧傳》中都有記載，是尊有名的靈驗像。曇翼慨然興歎的"育王寺像隨缘流布"，可能是對長干寺（也稱作阿育王寺）主尊像仿製品在各地流傳狀況的記述。據此推理，長沙寺像應是沿襲了長干寺像的像容形式。

據説似乎是曇翼真摯的嘆惜所感應，不久在城外發現了此像，而且，此之前有種預感，此像是自廣州乘船而來。這裏特意强調廣州，意味深刻。廣州是與東南亞、印度南海交易的據點，像從那裏自己潛入船上而來，暗示著像之出處及像容有濃厚的印度、東南亞式的特徵。果然，《感通録》記載，北印度出身的僧伽難陀禪師，感情至極哽咽道：此像"近天竺失之，如何遠降此土"。據説此像從印度丢失到在江陵出現，就時間計算也相符合，而且像背光上有"阿育王造也"的梵文刻銘。《感通録》以"遠降緣"爲題，就是想説明應屬印度的此像卻出現在遥遠的江陵。

遺憾的是長沙寺的尊像並未流傳，實際上有"阿育王像"、"育王像"刻銘的石像，在四川省成都出土了兩件。一件出自成都西北部的萬佛寺遺址，該像比等身像還要大一圈，應是件

很大的像,儘管頭部缺失,但尚可看清造像銘中"阿育王像"的像名與北周益州總官趙國公宇文招的名字。另一件是出自成都市西安路的石像,有"育王像"銘文,像高48厘米,有梁太清五年(551)的紀年[①]。兩像均爲著通肩式袈裟的如來像,法量雖然不同,但形式完全一致。如像上半身與下半身均有呈同心圓式的波紋狀衣紋,頸部衣領折疊紋成V字形,從左腕垂下的衣端形成細小的縱褶,著短裙,以及兩腿間的衣褶等。這種特徵性的表現形式,與中國同時代的一般如來像有明顯的區別。但是,頭部卻爲陽刻粗密脣髭的異國面貌,頭髮不是螺髮,而爲排列均匀的瘤狀形,肉髻毛髮刻成很大的漩渦狀,其表現很特別。

四川省博物院展出有兩件石像頭部,四件體部,其形式與此完全相同,可知稱作阿育王像的特定造像有定型化的圖像形式,並被反復製作。這與清涼寺釋迦像的模刻像情況相同,應爲遵守和沿襲原造像的規範。其原像大概就與成都出土石像同時期,在長江下游頗爲信仰的長沙寺阿育王像的可能性更大。雖然材質不是金銅,而爲沙巖,但以宇文招銘像爲例,就成都出土像的原像高爲兩米多推測,其造像也接近於長沙寺像的七尺五寸。重要的是成都出土阿育王像上所見的異國式的表現,與罽賓(西北印度)僧人所説印度阿育王造的那個有梵文銘的,後從印度垂降至該地的長沙寺像的緣起完全吻合。

有學者認爲,成都出土阿育王像的原造像,有可能是笈多樣式的苿菟羅派與南印度樣式混淆的東南亞佛像[②],但是,粗密的脣髭、頂部低平的肉髻、極其扁平的側體等也接近於犍陀羅佛像。也可以考慮這都不是直接的樣板。很可能流傳於江南的印度乃至犍陀羅樣式的造像,隨著4世紀以後對阿育王的關注、尊崇之高漲,便作爲附會在阿育王像上的靈驗像盛傳一時,進而到産生其模刻像,在此過程適合印度靈驗像的異國風格的表現要素也被摻混進來[③]。長江下游的長干寺阿育王像、經祈禱而垂降到長江中游的長沙寺阿育王像、模仿了長沙寺阿育王像的長江上游的成都出土有"阿育王像"銘文的石造像,它們之間的關係,若按如上思路考慮便可清楚。

然而,引起長沙寺像放光、流汗的靈驗背景,在《感通録》上逐一作了説明,據此可知,像的放光是在受絶代崇佛皇帝梁武帝、有虔誠信仰心的地方官之禮拜時,或者佛法隆盛之世來臨時;像之流汗是預兆没有信仰心的地方官對佛教的彈壓、崇拜佛教的皇帝之駕崩、護法王朝的滅亡時,或像自身將要發生危難時。與國家、王法之盛衰密切相關的讖緯説的性質得到認可。對此注目的同時,再看一個事例。

二、涼州瑞像

《感通録》卷中收録的"元魏涼州石像山裂出現緣",應是所謂的涼州瑞像起源故事。有關這個有名的瑞像,饒宗頤先生曾有論述,也有陳祚龍、史葦湘、孫修身等敦煌學先輩們的研

---

① 成都市文物考古工作隊,成都市文物考古研究所《成都市西安路南朝石刻造像清理簡報》,《文物》1998年第11期。

② 鄭禮京《過渡期の中国仏像にみられる摸倣様式と変形様式—如来立像を中心に》,《仏教芸術》247号,1999年。

③ 有關假託阿育王,一般認爲有特殊印度樣式的佛像上,也有重複印度轉輪聖王之異國風貌的意識。

究蓄積[1],在此不作贅述。緣起故事的要點在於王朝、佛法的盛衰,要看著名的神異僧劉薩訶預言出現的石像是否有佛頭。該石像出現於北魏衰亡時期無佛頭,於北周興盛時,佛頭被發現並安置於佛身,可是到武帝滅佛時頭又掉落。隨後,隋朝鼎立復佛,寺廟再次復興,加之煬帝對寺院的親臨,皇帝禮拜的又是完整的石佛。該像正如當地所建寺名,被稱爲"瑞像",其緣故大概是能夠預測未來的吉凶,這種讖緯的靈驗,尤其對爲政者而言,似乎也是判斷政道是非之天意的代言人。

隨著涼州瑞像之靈驗的極力宣傳,出現了祈求該圖像者,《感通録》裏記有"依圖擬者非一,及成長短終不得定"。換言之,就是不允許隨便複製該像。盛行對瑞像的模寫、模刻,是因爲考慮到即便是複製像也有與真身像相同的靈驗、利益。也就是説,是否得到瑞像,要根據人們信仰的程度,也可以説信仰的如何就取決於佛像本身的意志。具有自己的行動、自己的意志,這樣的像等於生身的佛。

關於像容没有任何傳説,但是,敦煌莫高窟第72窟南壁、集中各地著名靈驗像的第237窟西龕藻井畫中,有這樣的佛姿,著偏袒右肩袈裟的如來立像,右手下垂於體側,屈左臂手握衣角。有"盤和都督討仰容山番禾縣北聖容像"榜題的第237窟,立像周圍畫藍色突起圖案,應該表現了基於山裂像顯這個傳説所繪。

表現涼州瑞像的圖例,管見所能確認者,初唐至宋、西夏間大約50件。製作年代最早的作品,可舉甘肅省古浪縣出土的聖歷元年(698)石像,該像從表現在身光外側的山嶽形、有特徵的像容便可識別。像衣角下垂形成特異的褶紋、有棱角的肩部,這些表現手法與其他像是共通的,但整體僵硬的風格恐怕是模刻像之特徵。

偏袒右肩,右手下垂,左手握衣邊的形式,是印度笈多朝時期如來像的一種基本形式。然而,涼州瑞像諸範例上所見特徵,胸前、肩部衣邊鋸齒形折疊紋,自左腕垂下的衣邊上如同排成菱形的皺褶,倒像南北朝時早期炳靈寺石窟第169窟、雲岡石窟曇曜五窟等造像上被共認的樣式,可以窺見該瑞像在接受來自印度像容影響的同時,形成了中國的式樣[2]。

據數個史料記載,涼州瑞像故事,在石像出現的半個世紀後,就形成了原形,到了唐代做了進一步的潤色。武威發現的8世紀中葉的石碑上,按年代記述了像出現以來的各種神秘

① 饒宗頤《劉薩訶事跡與瑞像圖》,收入《1983年全國敦煌學術討論會文集(石窟藝術篇上)》,甘肅人民出版社,1985年。陳祚龍《劉薩訶研究——敦煌佛教文獻解析之一》、《華岡佛學學報》三,1973年。孫修身《劉薩訶和尚事跡考》,收入《1983年全國敦煌學術討論會文集(石窟藝術篇上)》。《莫高窟佛教史跡故事畫介紹三》23,聖者劉薩訶的故事(《敦煌研究》試刊第2期)、《莫高窟佛教史跡故事畫考釋五》35,涼州御山石佛瑞像因緣變相(《敦煌研究》1985年第5期)、《從凡夫俗子到一代名僧的劉薩訶》(《文史知識》1988年第8期)。史葦湘《劉薩訶與敦煌莫高窟》、《文物》1983年第6期。盧秀文《劉薩訶研究綜述》、《敦煌研究》1991年第3期。Helen Verch, *Lieou Sa-ho et les grottes de Mo-kao*, *NouvellesContributions aus etudes de Tuoenhouang*, Geneve, Librairie Droz、1981.等不勝枚舉。

② 據説原造像爲高6米的摩崖像,現存於瑞像傳説的永昌。安置於頸部的佛頭、保存在永昌縣文化館、其相貌爲異國風格,低平肉髻、細密螺髮、眼窩有雙重刻綫。現難以判斷是否爲原造像。即便是後代所爲,也在傳説的發祥地番和縣,忠實於原傳説内容的摩崖像,這一事實意味深刻。

的現象、當權者的參拜。比如記載貞觀十年(636)"三藏法師"從五天竺國來，帶來消息，"(印度)有像一雙，彼國老宿云：一像忽然不知去處"。還形容該像"天竺之慈顔"，神話化了涼州瑞像自己從印度而來。其意圖爲了將瑞像與佛教發源地印度神秘地結合在一起，當然就權威地宣示了像的正統性。

然而，《道宣律師感通録》中，關於涼州瑞像還記述了一個傳説。迦葉佛之時，劉薩訶之前生爲利賓菩薩，住在御山，爲救以殺生爲事的數萬家衆生而建造伽藍，大梵王親手造了佛像。像因利賓菩薩之神力，與真無異，游步説法，教化諸人。然而三百年後，因作惡業有歹心之人破壞了寺廟與聚落。當時山神將此佛像避難至遠空中，之後安置供養於地下石室。年長日久，石室化爲巖山，劉薩訶禮拜此山后，該像得以重現。

這是當時民間流傳的故事，還是道宣的杜撰不得而知。但是，從前邊提到的武威石碑記載的"戎夷雜處伐害，爲常不有神變之奇，寧革頑嚚之口(不同民族雜居不斷相互殘殺，如果没有靈像神變的奇跡，如何能改變愚蠢不善之輩?)"的内容可知，涼州瑞像對治理不同民族雜居的這一邊境之地，發揮了實際作用。瑞像不僅給爲政者預示亡國前兆，還撫慰了期待現世利益的邊境民心，或以威力予以"懲革"，也對統治民心起了作用。

以上通過荆州長沙寺阿育王像與涼州瑞像分析了南北朝時期至唐代中國瑞像的性質、造型特徵。首先引人注目的是講述與世俗權力密切相關的靈驗記。作爲佛教方面，難於消除反復無常的與道教間的衝突和廢佛毁釋的危機意識，無論如何都要宣揚世俗權力對佛法的護持、尊崇，對於世俗權貴者、爲政者而言，佛像的靈驗與得到天命的天子創世時發生的各種瑞祥有同樣的意義。

然而，傳説再三强調與印度有密切關係，其意圖很明確，來自西方的佛像，就應受到格外的尊崇，加之與佛教發源地印度間的關係，這樣就顯示出佛像或有佛像的寺院、教團的正統性、權威性。印度、犍陀羅風格在造型上也很有特徵，但是，實際上是印度佛像上所不見的樣式，倒可以説體現了中國佛教徒設想的"西方佛國印度"的造像。南北朝乃至唐代的瑞像如此明示與印度的密切關係，那個時代的中國佛教，無論從教義上還是實踐上都强調獨立性、確立中國的表現形式與主題，就像佛像的表裏一樣，它們是産生於求得真正從印度佛陀相承下來的正統之物的保證。

(日本 早稲田大學)

艺术人类学与敦煌石窟研究

馬　德

一、序　説

對於一個當代史學工作者來説，人類學是必須掌握的方法手段。在敦煌歷史文化的研究中，需要掌握運用文化人類學的方法體系；而對於一個從事敦煌歷史文化，特别是敦煌藝術研究的學人來説，藝術人類學無疑是必不可少的方法手段。

作爲文化人類學的分支，藝術人類學是一門立足於人類學的立場和方法、從藝術的角度研究人、研究人類創造藝術的科學，即研究藝術本身與藝術創造者；或曰運用當代文化人類學的理論和方法對藝術進行研究，將藝術方面的知識與文化人類學方面的知識相結合或交叉運用所形成的學科。它不僅研究藝術的概念、行爲、表現，也研究與藝術相關的各種文化現象。具體到某一藝術類别就是通過研究其文化變遷、文化内涵、對人們的影響及人們對這一藝術的影響之間的關係，這一藝術對文化的貢獻，甚至其中蘊涵的文化規律等等。總之就是通過考察與藝術相關聯的"人"和"文化"，從更廣闊的意義上理解藝術的特徵和規律，進而認識歷史和文化的内涵和規律。

藝術人類學是藝術與人類學之間的離合關係的産物。舊式的"藝術人類學"主要以研究無文字社會的藝術爲己任；近些年來，藝術人類學的觸角已開始延伸到各個歷史時期和各個層面的人類文化和藝術製作。新的藝術人類學在時間性和地區性上有其更大的範圍，因爲它要重建迄今爲止世界上所有民族的藝術性的生活方式，它不但承諾要對全景式的人類藝術景觀作出更加廣泛的、全面的觀察，而且尋求對藝術和人生的真理作出自己的理解。人類學的研究物件是"全景式的人類藝術景觀"，學科目標和使命是"直面人的存在，直面藝術的真理和人生的真理"[1]。衹有涵蓋各個歷史時期、各個區域、各個族群和各種表達方式的藝術品與人工製品及其相應的觀念、行爲，才能充分揭示人類藝術的多樣性和複雜性，才能真正以藝術性的方式看待藝術，真正直面藝術的真理，爲人類藝術的歷史内容和系統結構提供合理的全方位的知識體系。

因此，作爲中國中古時期的敦煌石窟藝術，完全可以運用藝術人類學的方法手段進行研究。運用藝術人類學研究敦煌石窟藝術及其創造者，留存人生行跡，直面藝術真理。敦煌石

---

① 鄭元《藝術人類學與知識重構》，《文匯報・學林版》，2000-02-12。

窟是人類歷史上最偉大最輝煌的藝術創造之一,運用藝術人類學的方法手段更有助於我們對敦煌藝術及藝術的創造者們的深刻認識和瞭解。同時,通過研究敦煌藝術及其創造者,可以拓寬和强化藝術人類學在藝術問題上的學術和思想涵蓋力。

二、敦煌石窟的藝術圖景與社會背景

藝術人類學通過自己所面對的各種鮮活的人類藝術活動圖景和事實,來留存藝術真理和人生真理的形跡。我們研究的是敦煌藝術,研究的是敦煌古代社會的宗教、文化、政治、經濟、科學技術、民族關係等一系列歷史現象。敦煌藝術從西元4世紀創造一直到西元14世紀延續了一千多年。我們面對的就是這一千多年間各種鮮活的人類藝術活動圖景和事實,是幾十代藝術家們用他們的聰明、才智、心血、汗水乃至畢生的精力,留給我們的藝術真理和人生真理的形跡。每一個時期,每一座洞窟,每一尊彩塑,每一幅壁畫,都有一個完整的、具體的生活情景和社會背景。因此,從某種意義上講,敦煌石窟與其説是系列的藝術作品,還不如説是系列的社會事件。每一處石窟群崖面所展示的不僅僅是藝術作品,而且也是千年間的歷史與社會。

從西元4世紀到14世紀,敦煌石窟藝術歷經千年經久不衰。因爲它在敦煌的歷史上確實起到了穩定社會、使人們安居樂業的作用;在一定程度上適應和滿足了各個歷史時期、各階層人們的各種社會需要;當然首先是滿足了統治者階層的需要。同時,敦煌佛教石窟藝術作爲一種民族的意識形態,它有强大的號召力和凝聚力,通過藝術的形式提倡佛教信仰,其目的是讓人們關心社會、獻身社會[1]。

西元5世紀前期,北涼王沮渠蒙遜在所佔領的地區大造佛像,敦煌石窟現存的他統治時期所建一組洞窟,也被佛教史籍記爲他"敬佛"的事跡之一。沮渠氏所謂的"敬佛",完全是爲了自己個人和家族的需要和目的,因此留下許多貽笑千古的醜聞;但他又是一方君主,他的行爲影響到整個社會。莫高窟第285窟被認定爲當時的東陽王元榮所建大窟,其中理由之一,是該窟南壁所繪《五百强盜成佛故事》,反映了這樣一個歷史事件:當時河西一帶曾發生農民武裝暴動,並一度截斷了敦煌與中原的通道,元榮在他的寫經題記中多次提及此事;而《五百强盜成佛故事》在壁畫中出現,正是元榮個人的意圖。而莫高窟第428窟内繪製了河西全境僧人供養人一千二百多名,則顯示了窟主瓜州刺史于義與其兄涼州刺史于寔以及于氏家族在河西的勢力。北周和隋初中國北方出現了宣導社會公益事業的三階教,當時敦煌石窟壁畫中繪製的《福田經變》,就反映了與社會公益事業有關的内容。唐代初年建成的莫高窟第220窟以全新的壁畫風格,向世人展示了一個全新時代的開始。武周時代,敦煌石窟的營造活動出現高潮:莫高窟最大最高的彌勒大佛就是武周延載二年開始營造的。女皇帝

① 以下内容參見拙作《敦煌石窟營造史導論》,臺灣新文豐出版公司,2002年。

武則天説自己是彌勒降生,敦煌石窟就創建了彌勒大像。莫高窟第148窟壁畫《天請問經變》、《報恩經變》等,是爲激勵敦煌漢唐軍民抗擊吐蕃入侵而繪,在戰爭中曾起到過振奮民族精神的作用。

西元8世紀後期,吐蕃人佔領敦煌時,敦煌集中了大量的唐人,他們爲了保存唐朝漢民族文化,利用吐蕃佔領者們對佛教的信仰而大量建造佛窟。在吐蕃統治敦煌的七十多年間,敦煌石窟的營造活動十分盛行。不僅如此,這一時期石窟的題材、内容上發生了歷史轉折性的變革,一窟之内繪製十幾幅、二十幾幅經變畫,大有包攬天下一切佛教之勢。佛窟中的内容反映人們的各種各樣的需要,固然有佛教自身的改革與發展的歷史原因,但當時的社會環境所決定的人們的精神追求,也是不可忽視的社會因素。西元9世紀後期的張氏歸義軍時代,從西元865年建成莫高窟第156窟開始,佛窟名爲崇敬佛法的"功德窟",實際上成爲表現個人歷史功績或其家族榮耀的紀念堂。第156窟内繪製了巨幅歷史名作《張議潮出行圖》,以此來慶祝和紀念張議潮收復河西的功績及升遷高位的榮耀,這在當時也是一種社會需要,使營造佛窟在這裏成爲社會政治活動。之後幾十年間,敦煌地區社會安定,經濟繁榮,莫高窟營造了許多大窟,包括第96窟北大像的重修。西元914年,世居敦煌的豪强大族曹氏從張氏手中接管了瓜沙歸義軍政權,營造佛窟更成爲曹氏維護統治、鞏固政權的重要措施之一。首任節度使曹議金營造了莫高窟最大的在面洞窟之一的第98窟,窟内繪僚屬及高僧供養人像計二百多身,而這些人都是張氏時期的前朝元老,曹議金利用自己營造的佛窟成功地將他們籠絡在一起,完成了從張氏家族到曹氏集團政權接交的平穩過渡;到曹議金的回鶻夫人隴西李氏營造的莫高窟第100窟,分别長達十餘米的《曹議金出行圖》和《李氏出行圖》,向世人展示了曹氏勢力的强大和敦煌地區的穩定繁榮景象,而第98窟的那些老臣及高僧的供養像,在第100窟以後的曹氏大窟,如第454、61、55等窟中再未出現過;這些曹氏諸節度使的"紀念堂",實際上是向我們敘述著曹氏政權由初建時的内憂外患逐步强盛的過程。另一方面,敦煌石窟起到了曹氏歸義軍聯繫周圍各民族政權的橋樑和紐帶作用,使曹氏政權在夾縫中生存,而且敦煌地區社會穩定繁榮。曹氏諸大窟中的各族王公貴族的供養群像就是這一社會作用的歷史見證。

敦煌石窟的"家窟"最能體現敦煌藝術與敦煌社會的關係,反映敦煌藝術的社會背景。唐代初年開始,敦煌石窟出現了"家窟"之名,即貞觀十六年(642)由敦煌大族翟通建成的莫高窟第220窟,題名"翟家窟"。此後,敦煌石窟的佛窟,不論是重修先代所建還是當代新建,也無論是官宦窟、高僧窟還是貴族窟,多被冠以"家窟"名號。比較有名的家窟,有張家窟、李家窟、王家窟、翟家窟、宋家窟、陳家窟、陰家窟等。每一座"家窟"都有一段屬於自己的歷史。由於這些家窟中繪有原建窟主及建窟以來的歷代先祖們的供養像及題名,使佛窟具有祠堂的性質和功能,而且還是由佛祖和弟子、菩薩們"看守"的家族祠堂,佛窟便成爲家族財富的一部分。家族是中國古代社會的基本構成單位,一個官宦或貴族家庭就是一個社會的

縮寫，敦煌也不例外；而敦煌石窟的創建和發展的歷史，更是受到這種社會制度的制約；作爲家窟的佛教石窟也是這個社會的一部分；反過來，這種社會結構又是敦煌石窟形成和發展並延續千年的社會歷史原因。我們從這些歷代家窟中，看到了窟主們各種各樣的精神需求，看到了佛窟在提高和保持窟主家族聲望方面的作用，看到了家窟的窟主與施主的協作關係及其演變，看到了營建家窟的窟主們與當時當地統治者之間的關係，也看到了同一家族的僧俗窟主施主們在不同時期與其家窟的互動與發展。家族觀念是敦煌佛教石窟的中國特色之一，敦煌石窟的"家窟"中，不僅裝載著其家族的歷史，也裝載著古代敦煌乃至整個中國的社會。

敦煌石窟歷史上各個時期的社會背景，就爲我們提供了敦煌藝術的全景式構圖。

三、創造敦煌藝術的弱勢群體與個體

藝術人類學有一個非常重要的研究視野，那就是對人的研究，對從事藝術創作的藝術家、藝人們以及各種藝術群體的研究。藝術人類學的研究範疇便更多地傾向於那些較少受到關注的弱勢藝術群體，其目的是爲了對人類的藝術有一個更全面和更完整的認識。因爲，藝術的實質不僅僅是作品，也不僅是産生這一藝術的社會環境，還有更重要的就是創作這些作品的人以及創作這些作品的群體，他們的深邃的思想，他們豐富的情感，他們坎坷的人生經歷，他們的集體意識，他們的經驗世界以及他們和社會生活形成的各種複雜的網絡關係等等。我們對於歷史上的藝術作品的研究，面對的不再僅僅是可以作爲文物而保存下來的作品的實體，而還應該包括彌漫在這些作品背後的人的社會活動以及思想活動。作品的本身很重要，但更重要的是操作這些作品發生與結束過程中的行爲。

運用人類學的研究方法研究敦煌石窟，一個重要的方面，就是我們這些研究人員與創造了敦煌石窟的歷代工匠們之間跨越歷史時空的對話。我們所面對的不僅僅是敦煌石窟歷代的藝術作品，而且也是敦煌石窟歷史上那一代又一代的藝術創造者們，即敦煌的歷代工匠、歷代藝術家。我們研究敦煌歷代工匠，就是研究敦煌歷史上那些默默無聞的手工業勞動者，但他們都是偉大的藝術家，他們實際上是敦煌歷史的真正的創造者，是歷史的主人。然而他們卻是真正的弱勢群體。我們就是要研究他們的思想、他們的情感、他們的經歷，他們的藝術性的生活方式，他們的集體意識，他們的經驗世界，以及他們所生活的社會背景。把他們的藝術作品當成社會事件，把他們的藝術活動作爲社會活動。

在中國古代，藝術性質的勞動一直被看作一般的手工業，藝術家也就是手工業勞動者，一直被作爲工匠對待，敦煌地區也不例外[①]。敦煌古代手工業十分發達，有種類繁多、數目龐大的工匠隊伍及相應的組織。從文獻記載看，敦煌工匠大體分官府、寺院和個體三類。屬官府和寺院的工匠，其身份基本上是世襲的奴隸或農奴性質的被役使者，沒有人身自由；他們

① 以下内容參見拙作《敦煌工匠史料》，甘肅人民出版社，1997年。

中包括都料、博士級的高級工匠,都要受控制,而且根據需要互相派遣使役,通常由役使一方提供飲食並給予適當報酬;有一部分官府匠人在從事手工業勞動的同時,還耕種一部分由官府分給的土地。而第三類平民身份的個體手工業勞動者,一般有土地和莊園,不受官府或寺院管轄,屬自由民,他們也常被官府、寺院或其他地方有償使役,賺取雇價並受到一定尊崇。另外,平民工匠們可被免除一般平民需要承擔的部分徭役,在古代敦煌這大概就算是一種特權了,但根本的原因可能還是工匠們任務繁重所致。

衹是有一種比較特殊的現象值得重視:在古代敦煌,僧侶及一部分官貴子弟、下層軍政官員親自從事部分類别的工匠勞作,主要是寫經、繪畫等,這是一種在神聖的宗教信念支配下的藝術活動。從某種意義上講,對宗教的信仰和對藝術的追求,可以抹去人們之間高貴與卑賤的界限,可以將官吏與百姓、貴族與平民都拴在一條繩上。這其中固然有宗教的平等思想的影響,但對古代敦煌人來説,藝術創造的神聖與崇高,可能是讓所有的人懾服的因素。

工匠們爲官府或寺院所役使時,一般由役使一方供給飲食,但從文獻記載看,所供給的飲食標準都是一樣的,不分工種,不分季節,不論勞動强度大小、勞動時間的長短及勞動量的多少。我們從壁畫中的各種建築修造圖中就能看到,無論哪個時代,參與施工的工匠們都是衣不蔽體,暴骨露肋。這一切都説明敦煌古代工匠們生活的貧困和窘迫。這一切都與唐代官員張廷珪《諫表》中所描述的“通世工匠,率多貧窶,朝驅暮役,勞筋苦骨,簞食標飲,晨飲星飯,饑渴所致,疾病交集”的情景是一致的;敦煌文獻《王梵志詩》也指出:“匠人莫學巧,巧即他人使;人是自來奴,妻是官家婢。”《塑匠都料趙僧子典兒契》則是敦煌高級工匠生活極度貧困的真實而又具體的記録。當然,高級工匠中也有如畫匠都料董保德那樣“家資豐足”者,包括一些在石窟上繪有供養像和題名的高級工匠,他們一般都在官府擔任一些職務,在敦煌龐大的工匠隊伍中衹是極少數。而且,耐人尋味的是,在塑匠這一行業裏,包括最高一級的塑匠,文獻中爲官府“泥火爐”的塑匠,没有任何一位在官府擔任一些職務,這就有了趙僧子的悲劇,使塑匠都料與其他行業的都料在生活與地位方面的差别極大。9、10世紀的敦煌官府和寺院的文書中還經常有“屈”(招待)工匠的記載,這衹能説明屈者衹關心他們工程的進展,而並不是真正關心工匠們的生活。

就敦煌石窟而言,如果説,作爲石窟主人的窟主和施主們是基於對佛教的信仰或利用的話,那麽創造這些石窟的歷代工匠們則是真正生活在藝術之中。或者説,創造敦煌石窟的歷代藝術工匠們同時又是作爲藝術家來生活的,他們的藝術創作反映了敦煌廣大民衆的願望和要求。“創造敦煌石窟的世世代代的人民群衆,……世世代代把他們的願望、想像、祈求用形象表達出來,又把他們對生活的憧憬寄託在這些藝術品上。”[①]敦煌石窟各時代壁畫中,現在的西方淨土世界,未來的彌勒淨土世界,飛天帶起的馳騁的思緒,樂舞頌揚的太平盛世,

① 史葦湘《臨摹是敦煌藝術研究的重要方法》,載《段文傑敦煌研究五十週年紀念文集》,世界圖書公司,1996年,第27頁;又《敦煌歷史與莫高窟藝術研究》,甘肅教育出版社,2002年,第678頁。

對未來的幻想,對美好生活的嚮往……這一切,即使是置身佛窟、面對壁畫和彩塑的我們現代人,也會感到超凡脱俗,心馳神往。如果不是親眼目睹,那就很難想像,在一千多年前社會生產力十分低下的時代裏,我們的祖先們會有如此豐富的想像力,而且是那樣專注,那樣真誠,没有任何的藏掖和躲閃,不摻雜任何虚假和自私,將他們的聰明才智表現得淋漓盡致!而這一切,正是藝術人類學所强調的藝術工匠們的愛美之心。

藝術人類學不僅以全球性的眼光來平等地看待人類不同歷史時期以及不同民族地區、不同社會階層中的各種藝術,同時,也把藝術作爲一個與社會各部分相互聯繫的整體來看待。創造了敦煌藝術的敦煌歷代工匠之所以是弱勢群體,就是因爲他們大多來自民間。我們又完全可以從民間藝術的角度理解這些民間藝術家們的作品。我們從民間藝術的角度來研究敦煌藝術,也就是用藝術人類學的方法研究敦煌藝術和敦煌歷代藝術家,或者是從藝術人類學的角度去理解和研究敦煌石窟這一特殊的民族民間藝術。

四、敦煌石窟藝術創造的社會空間

藝術並不僅僅等同於審美,藝術的表現也不僅僅衹是審美的形式、語言與手段,應該包括更加廣闊的内容;人對於藝術的需要不僅表現在精神生活即文化、宗教方面,同樣也表現在物質生活、生産及科學技術方面。在這裏,藝術的功能建立在經濟價值之上,並刺激人類精湛技巧的發展。藝術和社會空間中的文化、宗教、政治、經濟、科學技術乃至自然生態都有千絲萬縷的關係,而藝術人類學要做的恰恰就是有關這一方面研究的補充。這種具有開闊的全球文化視角和人類學視野的研究方法,對人類藝術文化的深入研究和深刻理解,將會加深我們對人類藝術創造、藝術表現以及各種社會藝術文化行爲實踐體驗的瞭解,使我們能在人類社會文化的不斷發展中,運用藝術去適應、調整和轉變自身狀態。

敦煌石窟藝術及其創造者們也是如此。石窟營造是中古時期敦煌民衆社會生活的重要内容之一,藝術活動和人們日常生産、生活以及發明創造都已經緊密地聯繫在一起而不可分割。作爲從事藝術活動的畫匠、塑匠等藝術工作者,在當時也屬於工匠身份。敦煌古代工匠們和各類手工業勞動,都是相互緊密聯繫、不可分割、缺一不可的。從事生産生活工具和生活用品製造的工匠們,如石匠、木泥匠等,同時也參與藝術創造;從事藝術品製作的工匠們,如畫匠、塑匠等,同時也從事生産生活工具用具的製作。創造藝術也好,發展經濟也好,科學技術的進步發展好也,都離不開工匠們的辛苦勞動和聰明才智;經濟活動也好,科技活動也好,藝術活動也好,一直都是在同一批人群中相互刺激,相互促進、共同進步,共同發展。敦煌藝術的創造者們,既是敦煌的生産力大軍,也是敦煌的科技力量。古代敦煌細緻的社會分工、發達的手工業及其相應存在的龐大的工匠隊伍,顯示其極富地方特色。首先它是建立在本地資源和需要基礎之上,如金、玉等礦産的豐富,使金銀匠、玉匠隊伍一直是敦煌較大的作坊;作爲綿麻産區,又有技術全面、工藝先進的紡織和印染行業;作爲畜牧業基地,各類皮毛

加工業也很興盛;完整的弓箭製造業爲大漢戰争提供了大量的遠距離殺傷武器;文化活動的繁榮,使敦煌有較大規模的造紙業,以及小規模的制筆業、印刷業等。而作爲四維八荒景仰的佛教聖域,千年的石窟營造業造就了一代又一代工種齊全、技術高超的石窟營造隊伍。在敦煌石窟各時期的壁畫中,有少量表現古代工匠勞作的場面,如修造、塑像、繪畫、鑿石、制陶、釀酒、紡織、打鐵、制皮、做鞋等,生動地展示了古代敦煌手工業生産勞動的情景。應該指出的是,敦煌自漢代開發以來就一直是一個以農業爲基礎的地區,而手工業的發達,不僅促進了農業的不斷發展,而且也不斷改變著人們的衣食住行習慣,形成敦煌地方特色的社會生産、生活風俗。

在中國封建社會裏,手工業的存在與發展,在一定程度上代表著當時生産力進步和發展的水準,並展示著科學技術的發展進步。敦煌石窟的千年營造,所處的也正是這樣一個歷史時期,因此也是我們認識人民群衆創造歷史、發展歷史的一個視窗。敦煌古代工匠隊伍及其手工業生産又反映著古代科學技術的進步與發展。在敦煌壁畫中,有衹在史籍中出現過的農業生産工具,如曲轅犁、耬犁等;有被研究者認定在宋代才出現的唐代繪椅轎;有中國歷史上曇花一現的四輪車及多輪車;有紡車、織機、熔爐等各式各樣的手工業加工工具與設施;也有比較先進的軍工産品如火槍等。敦煌文獻中保存有大量雕版印刷品,其中絶大多數爲敦煌當地的産品,如10世紀中期的敦煌木匠同時從事印版的雕刻,説明印刷技術的普及與發展。

五、敦煌藝術的人文精神

藝術人類學還有一層根本性的含義,那就是人類學立場上的藝術真理論,是作品所展示的人的存在和人生的真理,是藝術和藝術家們所體現的人文精神。敦煌藝術和敦煌的歷代藝術家們,不僅爲我們創造了輝煌燦爛的藝術,更重要的是留給子孫後代一筆取之不盡、用之不竭的精神財富,這就是我們的祖宗、我們的民族幾千年的奉獻和創造精神,在敦煌藝術的歷史長河中得到的最大的體現。

歷史上的敦煌文化是以漢文化爲根基,不斷吸收、改造、融合外來文化所形成的有地方特色的本土文化。史葦湘先生指出:"河西文化——敦煌文化,是漢晉文化在河西、敦煌這個長時期相對安定的地方和西域文化、以及各兄弟民族文化長時期切磋的結晶。主體文化是歷史積纍的結果。古代敦煌人……十分景慕中原文化,也勇於吸收西域風格,與周邊兄弟民族頻繁交往,不斷取長補短。特別在敦煌佛教藝術中表現出强烈的主體意識,處處都可以看出是'以我爲主',從内容到形式都是按照自己的需要對東西文化進行甄選取捨。"按中國人自己的觀念來理解佛教教義、創作佛教的神;以中國人喜聞樂見的形式宣傳佛教思想,表現佛教内容;在創造和表現中極大地發揮工匠們的聰明和智慧。這就是在石窟中所展示的敦煌歷代工匠們偉大卓越的創造精神,是敦煌歷代工匠們用自己的聰明和智慧創造敦煌石窟藝術的文化基礎。

敦煌石窟作爲佛教建築,並不是照搬印度佛教建築的模式,而是一開始就將它融進中國傳統建築,創造成中國式的佛教建築。匠師們將佛窟建造成中國帝王的宫殿形式,顯示出各個時期的中國建築風格和高超的建築技術。敦煌壁畫所展示的天上人間,各個時期都有所不同,它表達著不同時期人們對自然和社會的認識,以及對未來的需求和嚮往。幻想可以變爲理想,理想可以變爲現實,人類社會就是在不斷地尋求和探索中進步和發展,需要的就是人們勇於探索的精神,以及在探索中毫無保留地發揮自己所有的聰明和智慧。"佛教藝術是我國造型藝術史中的重要組成部分,也是中華民族創物述形、發揮想像力的重要歷史成果;它把佛經上的義理變成藝術,把譬喻變成形象,用各時代、各民族的生活情景來敘述異域故事;它對外來文化取精去粗,在形式上嚴肅地保存並發揮民族固有的傳統。這種文化現象本身,已經超越了宗教範疇。""古代的畫師們、雕塑師們没有使佛教藝術程式化,在(莫高窟)現存的492個石窟中各具個性,各有風彩,在莫高窟很難找出兩身絶對相同的佛陀、菩薩像,更找不到絶對相同的同名經變;就墨守成規的那些變成印花壁紙式的'千佛',各窟也有其表現特徵。"①

我們研究敦煌古代工匠和他們的藝術創造,以及他們留給我們的作品,其實就是爲了進一步認識和繼承、發揚他們的奉獻與創造精神。

六、餘　論

我們用人類學的方法,面對敦煌藝術,與敦煌藝術的歷代創造者們對話,我認爲還有一條捷徑可走,那就是與從事敦煌藝術工作的現代藝術家們對話,從現代藝術工作者們身上感受和認識古代藝術家(工匠)。藝術家們有著從古到今一脈相承的愛美之心和奉獻、創造精神,現代藝術家們面對古代藝術作品的時候,他們會有更深切更準確的感悟;在今天繼續學習和繼承、弘揚敦煌藝術的藝術工作者,對敦煌藝術的創造有直接感受,也就是敦煌藝術創造者們的直接感受。這就是敦煌藝術的歷史傳承性,是當代藝術家們對歷史上的藝術家們的繼承和發揚。因此,研究當代的敦煌藝術工作者們,也是運用藝術人類學的方法手段研究敦煌藝術和敦煌藝術人的内容之一。和當代敦煌藝術工作者們在一起,可以更深入準確地理解敦煌石窟,直面藝術真理。

(中國　敦煌研究院)

① 史葦湘《臨摹是敦煌藝術研究的重要方法》,載《段文傑敦煌研究五十週年紀念文集》,第26頁;又《敦煌歷史與莫高窟藝術研究》,第677頁。

從仙界到佛土:略論莫高窟第249窟窟頂山林動物與西披的圖像含義[1]

賴主惠

一、前　言

莫高窟第249窟是北魏晚期或西魏早期開鑿的殿堂窟,覆斗式窟頂四披壁畫除了佛教題材也出現許多中國傳統神話題材,幾十年來吸引了許多學者的研究討論。引起最多討論的是主披(西披)擎舉日月的阿修羅與南北披旌旗飄揚的龍鳳雲車。

從40年代末、50年代開始就有學者認爲249窟龍鳳車裏的人物是東王公和西王母,主要是因爲西王母昆侖仙境裏出現的雲車[2]。其後有些學者認爲是帝釋天和天妃,主要是因爲佛經裏阿修羅與帝釋天的戰爭故事[3]。傳統上因爲龍車與鳳車南北相對,以及陰陽對應關係,總是認爲龍車屬男神,鳳車屬女神。但是也有些學者主張鳳車上不是女神,基於佛教圖像傳統與義理,認爲他們是帝釋天和梵天[4]。

較晚近,基於與漢代升仙圖比較的研究,有些學者認爲他們是道教上士登仙圖[5];或與道教思想有關的逝者升仙圖、與佛教的往生天宮佛土思想本質無異,是兩者相結合的産物,含有"多重宗教意義"[6]。有些日本學者認爲他們是中國羽化升仙與佛教往生兜率思想的結合

---

① 本文尚未討論東披與南北披龍鳳車,因篇幅關係,將另文發表。

② 此説的代表可見於:孫作雲《敦煌畫中的神怪畫》,《考古》1960年第6期,第24—33頁;段文傑《略論莫高窟第249窟壁畫内容和藝術》,《敦煌研究》創刊號1983年;段文傑《道教題材是如何進入佛教石窟的——莫高窟249窟窟頂壁畫内容探討》,《1983年全國敦煌學術討論會文集(石窟藝術編上)》,第1頁

③ 此説的代表可見於:樊錦詩、馬世長、關友惠《敦煌莫高窟北朝洞窟的分期》,載《中國石窟·敦煌莫高窟》第1册,中國文物出版社,日本平凡社,1982年,第193頁。敦煌研究院學者多傾向此説。根據佛經,帝釋天居住的忉利天處在須彌山頂,佛教相傳帝釋天曾率領諸天與阿修羅大戰。

④ 此説的代表可見於:賀世哲《莫高窟第249窟窟頂主要圖像研究》,載《敦煌圖像研究——十六國北朝卷》,甘肅教育出版社,2006年,第274—281頁;史葦湘《關於敦煌莫高窟内容總録》,載《敦煌莫高窟内容總録》,文物出版社,1982年,第227—259頁;馬德編《敦煌石窟全集(敦煌交通畫卷)》,香港商務印書館,2000年,第224—227頁,圖169、170。
賀世哲從龍鳳車人物無性别之分,以及與漢畫像石中東王公西王母的方位及樣式差别太大,而斷定他們不是東王公西王母。所謂的西王母細看之下確實像位男士,也長鬍子。但是大約同時代的莫高窟285窟西壁壁龕北側著印度裝的帝釋天、梵天形像與此差别頗大,實在很難斷定他們就是帝釋天與梵天。

⑤ 寧强《上士登仙圖與維摩詰經變》,《敦煌研究》1990年第1期,第30—37頁

⑥ 劉永增《莫高窟249窟天井畫内容新識》,載《2000年敦煌學國際學術討論會文集》,甘肅民族出版社,2003年,第2—15頁。劉永增認爲他們是窟主爲亡靈升天而畫的升仙圖,來源於漢墓裏的升仙圖。249窟的龍鳳車圖是道家的升仙思想與佛教的往生天宮佛土思想兩者結合之産物

產物[①];或是傳統中國神仙圖像被編入佛教,成爲佛法的守護神,中國神仙圖像與神話素材融入佛教世界,表達中國化的佛教莊嚴世界的一部分[②]。

本文試圖探討全窟畫像系統,圖像的傳承,與圖像的歷史背景,以期解釋個別圖像的造型、意義與佛國淨土的關聯。立基於前輩學者的辛勤研究,本文嘗試解釋第249窟窟頂是一種新的圖像呈現系統,目的是呈現不同於中國固有的、新的佛國樂土思想。在中國佛教淨土變圖像發展成熟前,249窟畫師嘗試著應用傳統象徵天、神人的天界、仙境(天堂)三種不同層次的圖像,結合外來的佛教美術語彙與元素,重新塑造一新系統,去呈現佛教的理想樂土。在這新系統裏,龍鳳雲車不再是傳統神話的升仙圖,也與道教神仙思想沒有關聯。窟頂展現的是這種努力的成果,整個窟頂經過精心設計與緊湊安排,幾乎每個個別圖像都與這"天堂樂土的呈現"緊密相連。既與漢魏的升仙圖分途,也絕不同於隋唐淨土變,是一個顯示兩者過渡時期的獨特之作。本文將着重探討窟頂下沿山石動物、狩獵圖與西披圖像由象徵天與仙境轉化爲象徵佛國淨土,以及與窟内牆壁圖像的搭配。這個探討主要是嘗試提供一個較全盤的圖像系統,以作爲解釋南北兩披龍鳳車(與隨行護駕的祥瑞、畏獸)含義的基礎。因爲篇幅的關係,東披和龍鳳車有關的部分,包括其造型、圖像淵源、與《洛神賦圖》和麥積山第127窟窟頂龍車的關係,以及南北朝時期南北方圖像藝術的傳播將另外行文探討。

二、窟頂四披下沿山林鳥獸狩獵圖

窟頂四披下方沿邊都畫有山石鳥獸,將四披連成一氣。西披有猿猴、鳥、無角鹿(或黃羊),及飲水的鹿,須彌山山石左右兩側各有一長耳青翅羽人,單手指天。東披下部殘損,仍可見一青馬及猿猴。南披有許多奔跑的無角鹿(或黃羊),還有白描狼、羊、青狼、白描兔(以朱筆或墨筆描繪輪廓綫條)、犀牛、野牛,右側有一回首的長耳青翅羽人。北披最受矚目,因爲除了有鹿、白描野牛、狼、野豬群之外,還有兩位張弓騎馬的獵人。位於中央的騎士正反身拉弓,瞄準一頭白描老虎。右方拉弓騎士正向前疾馳,追趕三頭狂奔的鹿。左側有一飛躍回首的長耳羽人。

一般解釋是此窟頂四披上部所表現的是天,下沿山石鳥獸表現的是地。然而四披圖像皆置於天宮樂伎與天宮欄牆之上,表示此處爲天界。如果窟頂是天界,怎麼還會有地呢?但是如果此天界指的是仙境或佛國淨土,就不會有此矛盾。因爲仙境或佛國淨土,屬於此世之外的另一個世界。

---

① 東山健吾《敦煌石窟》,日本平凡社,1982年,第230頁,但是作者衹提出看法,並沒有進一步分析探討。

② 齋藤理惠子《敦煌第249窟天井中國的圖像受容形態》,《佛教藝術》第218號,日本每日新聞社,1955年1月;此文翻譯見齋藤理惠子(賀小萍譯)《敦煌第249窟天井中國圖像内涵的變化》,《敦煌研究》2001年第2期,第154—161頁。齋藤理惠子主張石窟内部的設計裝飾應是爲佛教思想服務,石窟裏的傳統神仙像也應脱離原來的含義,而用來表現佛教世界。

山林動物、祥瑞仙境與羽人

北朝出土的墓葬棺槨兩幫常裝飾有升仙含義的圖像,並以山石林木或山林動物爲背景,這樣的山林動物景象並非純然的自然風景,也常帶有仙境或升仙的含義①。這種石棺槨上的山林動物景象與249窟窟頂下沿的山林很相似。另一個帶有仙意的山林動物景象是十六國酒泉丁家閘5號墓覆斗頂下沿。東西兩披有東王公與西王母,北披有飛馬,南披有仙鹿,表明墓頂是仙界。此墓室下沿山石動物與249窟窟頂下沿的山林動物更是類似,連墓頂結構都相似②。這種相似性暗示249窟的山林動物也帶有仙境的含義③。

仙境與山林自秦漢以來就常連結一起。仙與山是不可分的。《説文》解釋仙爲:"仚,人在山上貌,從人山。"④神仙都住昆侖蓬萊等仙山裏,欲修道成仙就得要隱遁山林⑤。而傳達天意的祥禽瑞獸也住在山野林間。他們是天與人的媒介,也保護伴隨凡人升登仙境。所以祥瑞動物就與山林、仙境、神仙信仰有了連結,祥瑞甚至成了仙境的象徵。漢代祥瑞神仙信仰充斥,漢武帝沉迷於求仙,史籍記載,他封禪泰山時,將邊疆各地進貢來的珍禽異獸放置於山野各地,看起來像是遍地天降祥瑞⑥。這種王者渴望藉祥瑞出現而置身仙境、仙列的傳統屢見於中國文學,晚至南北朝南方梁朝,梁武帝兒子蕭統爲記其父出游鐘山而作的詩裏,還有這樣的隱喻:"班班仁獸集,匹匹翔鳳儀。善游兹勝地,此嶽信靈奇。"⑦

漢代神仙信仰蓬勃發展,漢墓出土物,如銅鏡、銅器、陶壺、香爐、車飾等,常都裝飾有羽人、仙人、山林、祥瑞動物。承繼這種傳統,北朝墓葬藝術中的山林動物形象其實就是居住在仙山裏的祥瑞動物。

西漢流行的博山爐最能代表這種祥瑞與神仙、山林結合的形象。博山爐是一種山形香爐,上面裝飾各種奇禽異獸、羽人與雲氣紋,象徵仙山裏滿布雲氣與祥瑞動物,焚香時,煙雲繚繞,生動展現仙山景象⑧。

249窟窟頂下沿的山林動物圖像大概淵源於像博山爐這樣的仙山祥瑞圖像系統。但其中有一個最大的差異:在249窟窟頂,祥瑞動物中的奇禽異獸被分離出來,成爲伴隨龍鳳車的護駕;而較普通的祥瑞仍留在山林仙境裏。伴隨、護駕升仙的奇禽異獸與象徵仙境的祥瑞

① 賀西林《北朝畫像石葬具的發現與研究》,載巫鴻編《漢唐之間的視覺文化與物質文化》,文物出版社,2003年,第356頁。

② 張寶璽編《嘉峪關酒泉魏晉十六國壁畫墓》,甘肅人民美術出版社,2001年,圖16-21。

③ 巫鴻討論中國藝術中的仙山概念時提及249窟窟頂下沿起伏山林可能的仙山含蘊,並將249窟起伏山林與宗炳(375—443)《畫山水序》中有關仙山的論述聯繫起來。見巫鴻《玉骨冰心:中國藝術中的仙山概念與形象》,載巫鴻《時空中的美術》,三聯書店,2009年,第138—139頁。

④ 段玉裁《説文解字注》,浙江古籍出版社,1998年,第383頁。

⑤ 賀西林《北朝畫像石葬具的發現與研究》,第356頁。

⑥ 《史記》,中華書局,1974年,第3295頁;《二十五史·漢書》,第2715頁;巫鴻《三盤山出土車飾與西漢美術中的祥瑞圖樣》,載巫鴻《禮儀中的美術》,三聯書店,2005年,第150頁。

⑦ 見丁福保《全梁詩》卷一。

⑧ 巫鴻《三盤山出土車飾與西漢美術中的祥瑞圖樣》,載巫鴻《禮儀中的美術》,第147—151頁。

動物在北朝畫像中似乎分了家。

249窟窟頂狩獵圖中的白虎,以朱綫用白描法繪出再加點黑邊,似虎又不像虎,頭部有點像大同北魏司馬金龍墓出土的貼金木獸頭[1],細看似乎有雙頭而無足。而白虎並不是普通老虎,而是一種珍貴的祥瑞。《魏書·樂志》記載:

> (天興)六年冬(403),詔太樂、總章、鼓吹增修雜伎,造五兵、角觝、麒麟、鳳皇、仙人、長蛇、白象、白虎及諸畏獸、魚龍、辟邪、鹿馬仙車、高絙百尺、長趫、緣橦、跳丸、五案以備百戲。大饗設之於殿庭,如漢晉之舊也。[2]

這段文字記載朝廷郊廟祭祀、宴饗大典使用的道具與配備。其中包括各種喬裝的祥瑞與雜伎、百戲、仙車、畏獸、鐘鼓樂音等。所點名的祥瑞中就有白虎與白象。白虎、白象、白雉、白鶴、白鹿等皆是有名的祥瑞。白色常是祥瑞的象徵,而其對比黑色則是黑暗、不祥、凶兆的象徵。根據《史記》記載的傳説,東海蓬萊三仙山(下文將提及)的禽獸全都是白色的,"其物禽獸盡白"[3]。249窟窟頂山林動物中有好幾隻没上彩的白描動物,白描大概不是忘記或來不及上彩,也許是表現白色,以象徵祥瑞。

山石左側有一長耳青翅小羽人左手上舉、右邊屋宇左側也有一青翅長耳小羽人,右手上舉,兩羽人雙手似乎都指向阿修羅與須彌山頂,似乎宣告這就是仙境樂土。南北兩披龍鳳車前端也各有一相似的長耳青翅小羽人,祇是雙臂上多了飛揚的披巾。北披羽人狂奔飛躍、回首張望,似乎興奮地引領著升仙行列。南披鳳車右前方的羽人面向西披,似乎也在仙境領路。

漢代墓葬壁畫、畫像石以及小雕像中常見頭生長耳朵、雙肩有翼的羽人。漢詩《長歌行》説"仙人騎白鹿,髮短耳何長",晉葛洪《抱朴子内篇·論仙》説仙人"邛疏之雙耳,出乎頭巔",可知這種長耳有翼羽人是爲仙人[4]。249窟的羽人與漢墓葬裏的羽人很相似,他們應該就是文獻記載的仙人。羽人是中國仙境圖像中的重要元素,漢畫像中的羽人除了在仙境徜徉或陪伴像西王母之類的神仙外,最常見的就是接引凡人升仙。他們能夠穿梭仙凡兩個世界之間,作爲神仙的使者,引領逝者升仙[5]。羽人通常出現在戰國、兩漢時期與仙界或升仙有關的墓葬圖像。漢畫像中有些方士披羽衣、充當羽人,引領逝者進入仙境。從他們以手指天的手勢與引領的姿態,249窟窟頂的羽人應該也是有指示仙境、接引升仙的含義。

---

① 《山西大同石家寨北魏司馬金龍墓》,《文物》1972年第3期,第22頁、圖5.

② 《魏書》,中華書局,1974年,第2828頁.

③ 《史記·封禪書》,中華書局,1974年,第1370頁

④ 《淮南子》,中華書局,1954年,第204頁;王明《抱朴子内篇校釋》,中華書局,1985年,第15頁。

⑤ 賀西林《漢代藝術中的羽人及其象徵意義》,《文物》2009年第7期,第46—55頁。吉村憐《論仙人的圖形》,載吉村憐著,卞立强、趙瓊譯《天人誕生圖研究——東亞佛教美術史論文集》,中國文聯出版社,2001年,第219—232頁。

狩獵圖像

249窟窟頂北披狩獵圖與嘉峪關酒泉魏晉十六國壁畫墓群中多幅反身拉弓、跨馬追逐的獵人圖像類似[1]。漢畫像石中也常見狩獵圖,其中陝西綏德畫像石墓出土的數幅狩獵圖像與249窟最相似。此類狩獵圖似乎出自漢畫像傳統。

249窟北披狩獵圖的兩位騎士獵手在東亞考古美術上是相當熟悉的身影。在高句麗集安(通溝)舞踊塚壁畫上[2],他們還有相似的的朝鮮兄弟。同樣是一反身拉弓,一奮力追逐,馳騁於山石間,不同的衹是髮式。向前奮力追逐之騎士所瞄準的也是一頭虎。舞踊塚的時代大約爲西晉到十六國末期之間[3],與249窟時代較接近。其主室後壁幔帳中爲主人宴飲圖,右壁爲庖廚與舞踊圖,左壁爲二牛車與五人狩獵圖。下文將提及狩獵圖與樂舞圖在漢畫像石中可能含有祭祀禮儀的意義。根據此墓與東漢墓形制相似性判斷,左右兩壁圖像,包括舞蹈踊圖與狩獵圖可能也與墓葬祭祀禮儀有關,不衹是日常生活的描繪。1982年出土遼西朝陽袁臺子東晉壁畫墓東壁前部也殘存一幅狩獵畫,一騎士正彎弓欲射,其下有山巒樹木[4]。

另一幅重要的狩獵圖出現於一件精美的西漢青銅金銀錯車飾[5]。這件車飾出土於1965年河北定縣三盤山三座木槨墓中的一座,其結構是用來連接傘蓋柄與車廂支柱。這件車飾表面每一寸都裝飾了圖案,以金、銀、寶石鑲嵌山巒、草木、動物及人物約一百二十幾個形象,分佈於上下四層的場景。第一層的場景以一條黃龍爲中心,旁有三人騎象。第三層中心是一頭駱駝,其左上方有一白虎。第四層中心是一隻展翅炫耀的鳳鳥,有著孔雀一般美麗的尾巴。其左下方有一白虎與野牛相鬥。第二層中心則是此處討論重點:一騎士反身張弓瞄準面前的白虎。其右上方另有一隻白虎。此外還有飛馬、羽人駕鹿、熊、玉兔、羚羊、麋鹿等等,與各式各樣的雀鳥。因爲這幅狩獵圖,此件器物的飾紋或相似的飾紋常被稱爲狩獵紋或動物紋。

東京藝術大學也收藏一件極類似但來源不明的車飾[6]。兩件器物的結構、造型、紋飾內容、風格都極爲相近。第二層也有一位拉臂張弓反身射虎的騎士。朝鮮樂浪也出土一幾乎相同的青銅金銀錯車飾,除山林祥瑞動物外,也有張弓射虎狩獵圖[7]。這些狩獵圖構圖都極

---

① 張寶璽編《嘉峪關酒泉魏晉十六國壁畫墓》;M3圖10、11、12,第48—49頁;M3圖28、29,第57頁;M4圖26,第98頁;M4圖34、39,第101、103頁;M5圖1,第118頁;M5圖15,第123頁;M7圖16,第233頁。

② 池田宏、梅原末治《通溝》,卷下,日滿文化協會刊,1940年,圖版10。

③ 楊泓《漢唐美術考古和佛教藝術》,《高句麗壁畫石墓》,第167—168頁。

④ 《朝陽袁臺子東晉壁畫墓》,《文物》1984年第6期。朝陽袁臺子東晉壁畫墓狩獵圖亦見鄭巖《魏晉南北朝壁畫墓研究》,文物出版社,2002年,第34頁,圖12。

⑤ 史樹青《我國古代的金錯工藝》,《文物》1973年第6期,第70頁;Li Xuqin, *The Wonder of Chinese Bronze*, Beijing, 1980, p.62;見巫鴻《三盤山出土車飾》,第145頁,圖8-1、8-2。

⑥ 《東京藝術大學藏品圖録》,第5册,圖版7,東京,1978年;見巫鴻《三盤山出土車飾》,第146頁,圖8-3、8-4。

⑦ Kadokawa Shoten edit, *A Pictorial Encyclopedia of the Oriental Arts: Korea*, New York: Crown Publishers, 1969, plate 1.

相似,都有一位反身拉臂張弓的騎士與射虎的騎士,他們所象徵的含義大概也相同。

狩獵與祭祀、祥瑞、仙境

巫鴻先生認爲三盤山車飾上的這些動物與狩獵圖不是普通裝飾紋樣,也不是描繪自然動物或狩獵,這些動物都是珍貴的奇禽異獸,是仙境裏的祥瑞,表現西漢流行的祥瑞與神仙信仰,狩獵圖有宗教上的含義[①]。從這些狩獵圖畫面上的相似性看來,249窟窟頂的狩獵圖原來也應有祥瑞與神仙信仰的含義。

高句麗壁畫墓中還有不少狩獵圖,除了上文提及著名的吉安通溝舞蹈塚以外,下文將會論及的吉安長川一號壁畫墓北壁下半部也有大幅山林逐獵圖[②]。但最值得注意的是平壤德興里墓頂的壁畫。此墓前室穹窿頂北披有紀年408年的長銘文與極豐富的仙境圖像,其中有日月星象、銀河牛郎織女、飛翔仙女仙人與各類祥禽異獸。南披牛郎左邊有三位騎馬張弓的獵人,其中一位正要射虎。東披還有五位騎馬張弓的獵人,正在起伏山巒林木間追逐鹿及黄羊[③]。這裏的各式祥瑞和淩空仙女與十六國酒泉丁家閘5號墓的同類圖像極相似。他們狩獵的場所——仙境裏的起伏山林,與敦煌249窟窟頂下沿的山林很相似。而獵人們與日月星象、仙人祥瑞一同置身於象徵天界的墓室穹窿墓頂上,表明他們不是凡人,狩獵圖像與仙境意義緊密相連結。但這兩者是如何連結在一起的呢?

信立祥先生也認爲狩獵圖和樂舞百戲圖一樣在漢畫像石中都含有祭祀禮儀中的意義。先秦時代君王貴族的狩獵活動,並不是爲娱樂消遣,而是與軍事和祭祀禮儀相關的活動,事實上是藉著狩獵進行軍事訓練與軍事檢閲[④]。他引用《左傳・隱公五年》一段重要文字,記載臧僖伯對魯公的諫言,其中論及狩獵、軍事訓練、祭祀禮儀三者息息相關:

> 凡物不足以講大事,其材不足備器用,則君不舉焉……故春蒐、夏苗、秋獮、冬狩,皆於農隙以講事也,三年而制兵,入而振旅。歸而飲至,以數軍實,昭文章,明貴賤,遍等列,順少長,習威儀也。鳥獸之肉,不登於俎,皮革齒牙骨角毛羽,不登於器,則公不射,古之制也。[⑤]

---

① 巫鴻《三盤山出土車飾》,第147—152頁。

② 吉林省文物工作隊、吉安縣文物保管所《吉安長川一號壁畫墓》,載《東北歷史與考古》第一輯,文物出版社、1982年,第154—173頁。此外還有安岳一號墓、麻綫溝一號墓、洞溝十二號墓、山城下332號墓、梅山里四神塚、龕神塚、三室塚等都有狩獵圖。見池田宏、梅原末治《通溝》;朝鮮畫報社出版部《高句麗古墳壁畫》,東京講談社,1985年;見魏存成《高句麗遺跡》,文物出版社,2002年,第172—229頁。

③ 朝鮮畫報社出版部《高句麗古墳壁畫》,圖62-66。狩獵圖見圖62、63、66。朝鮮畫報社《德興里高句麗壁畫古墳》,東京講談社,1986年,第10—15頁。

④ 信立祥《漢代畫像石綜合研究》,文物出版社,2000年,第137頁。

⑤ 楊伯峻《春秋左傳注》,中華書局,1981年,第42頁。

這裏提及的"大事"即《左傳・成公十三年》記載的"國之大事惟祀與戎"[①]。"器用"即祭祀用品,獮、狩都是打獵之義,這裏明白表示,農民於秋冬兩季空隙時舉行的狩獵活動是爲打仗而做的準備。而三年一次的狩獵軍事校閲活動結束後必還宗廟祭祖,藉著狩獵所得獻牲於祖。民間亦模仿貴族狩獵祭祀活動,在祠堂繪畫狩獵圖像。所以狩獵圖像與祭祀禮儀相關聯[②]。

劉永增先生認爲249窟北披的狩獵圖及窟内圖像配置與當時宗教信仰有關,代表報功祭祖的臘祀[③]。他引幾條文獻爲證,其中兩條如下,《風俗通義》祀典臘條:"臘者,獵也。言田獵取禽獸,以祭祀其先祖也。"[④]《禮記・月令》:"謂以田獵所得禽獸祭也。"[⑤]此説法中田獵與祭祀有關是可行的,應用於249窟窟頂狩獵圖時卻未必是爲了祭祖,也許説成一般祭祀禮儀即可,因爲貴族狩獵不全都爲了祭祖,有時也爲了自身的神仙信仰與升仙渴望。

漢賦中常描繪帝王在皇家園囿的狩獵活動,如司馬相如《子虛賦》、《上林賦》、揚雄《羽獵賦》、《長楊賦》、班固《兩都賦》等。在這些作品裏,我們讀到邊遠地區進貢來的珍禽異獸被放置在園林,使狩獵的帝王貴族們有身處祥瑞仙境的幻覺,而滿足升仙的渴望[⑥]。

根據考古報告,秦始皇陵園兩重圍牆之間,西兩側的地下埋藏了兩座大馬廄,一座動物園。兩座大馬廄埋了幾百匹先前宰殺過的馬,馬廄中有11座與真人等高的陶俑。附近的地下動物園共有51個坑,坑裏各埋有一隻真實禽鳥或走獸和14個照顧動物的僕從陶俑[⑦]。秦始皇皇陵規模宏大的地下動物園似乎表示,始皇在他死後還要在滿布祥瑞動物的皇陵仙境中從事狩獵活動。

前面已提過,祥禽瑞獸被視爲仙境的象徵,與神仙觀念密切關聯。漢代以來的狩獵圖因此通常與祥瑞動物、仙境、神仙信仰緊密相連。249窟窟頂的山林動物、狩獵圖應該也不例外,顯示祥禽瑞獸徜徉於化外仙境,騎士獵手在滿布祥瑞的仙山裏打獵而晉升仙列。

三、西披:天

中間最醒目部位爲一四臂四目巨人力士(阿修羅),二臂高擎日與月。日月上方爲山石、城牆及城門,城門半開。城牆兩側各有一回旋蓮花。力士腰間有二龍纏繞,二龍順著力士身體上下延伸,形成一個壺型,兩個龍頭在日月左右托住城牆。力士左側有一腳踏12連鼓雷神,手持霹靂石閃電神與一人首鳥;右側有雨神、風神與一飛天。力士腳踩代表大地的山石

① 楊伯峻《春秋左傳注》,第861頁。

② 信立祥《漢代畫像石綜合研究》,第137—139頁。

③ 劉永增《莫高窟249窟天井畫内容新識》,載《2000年敦煌學國際學術討論會文集》,第16—17頁。

④ 應劭撰,王利器校注《風俗通義校注》下,中華書局,1981年,第379頁。

⑤ 《禮記正義・月令》,中華書局影印,1980年,第1382頁。

⑥ 班固《兩都賦》見嚴可均《全漢文》卷24,武昌,1892年,第4頁。司馬相如、揚雄賦見蕭統編、李善注《文選》(新校胡刻宋本),臺北華正書局,1991年,第119、123、130、135頁。

⑦ 《秦始皇陵園考古報告》,科學出版社,2000年,王學理《秦始皇陵研究》,上海人民出版社,1994年;見巫鴻《説俑:一種視覺文化的開端》,載《禮儀中的美術》,第610—613頁。

與海洋。山石左側有一長耳小羽人,右側有一猿猴。整個畫面的兩側下方各有一座小屋宇,屋裏各有一位帶頭光的仙人。右邊屋宇左側有一長耳小羽人,右手往上,似指向托天的力士。畫面右下角有一長赤翼羽的怪物。

因爲阿修羅二臂高擎日月以及其上的城牆及門闕,此幅圖像常常被解釋爲帝釋天在須彌山上的忉利天宫。而東西二披的龍鳳車爲帝釋天與天妃。但是阿修羅與中國神話的雷、電、風、雨諸神及其他仙人、祥瑞、異獸並列,他們在此表達的是甚麽含義?將這麽多象徵天界與仙界的圖像井然有序地安排在一起,要傳達的到底是甚麽樣的資訊?

249窟窟頂的神話圖像有時被認爲是道家的升仙思想與佛教的往生天宫佛土思想兩者相結合的産物[①],但是我們或許不必把窟頂的神話素材等同於道家或道教思想。而且敦煌石窟是佛教寺院,不須宣揚傳統神仙思想或道教道家思想,石窟内部的設計裝飾應是爲佛教思想服務,石窟裏的傳統神仙圖像應脱離原來的含義,以表現佛教信仰。從北魏佛道激烈的鬥争的歷史看來[②],道教、佛教相結合表現於佛教石窟寺也是難理解的。齋藤理惠子先生主張,249窟的神話形象不是爲了表達神仙思想的世界觀,而是中國神仙圖像被編入佛教藝術,神仙圖像與神話素材融入佛教世界,共同表達中國化的佛教莊嚴世界[③]。此説頗有道理。但是中國神話、神仙素材如何表達佛教莊嚴世界呢?要瞭解這問題,首先得探討中國傳統天與仙界天堂的形象。

天、天界、仙界

巫鴻先生在一篇研究漢代"天堂"觀念的論文中提出,漢代在佛教傳入前没有一套完整的圖像系統可用來描繪天堂;天與天堂在漢代藝術的宗教含義與藝術術語有本質的區别。漢代的天有兩種,一種是天文的天,屬於宇宙的一部分,由日月星辰構成,兩漢墓葬屋頂常見這種天文圖像。另一種是有意志的天,透過祥瑞表示天命、天意與人間溝通。而天堂是表現神仙信仰的仙界樂土[④]。巫鴻所論没有包含東漢山東、徐州地區墓葬屋頂常見的雷公天罰圖,這種圖常伴隨霹電、風伯、雨師。雷公霹電懲罰有罪的人也許也屬於一種人格化有意志的天,或可説是第三種天,屬於神人居住之天界[⑤]。巫鴻先生這種天與天堂的概念可推及於佛教淨土變尚未發展成型的北朝畫像。

根據上述説法,249窟西披畫像關於天與天堂概念的描繪,在佛教畫像之外,亦可分三種:

---

① 劉永增《莫高窟249窟天井畫内容新識》,載《2000年敦煌學國際學術討論會文集》,第2—15頁;寧强《上士登仙圖與維摩詰經變》,《敦煌研究》1990年第1期,第30—37頁。

② 湯用彤《漢魏兩晉南北朝佛教史》,臺灣商務印書館,1938年,第535—545頁。

③ 齋藤理惠子《敦煌第249窟天井中國圖像内涵的變化》,第157、160頁。

④ 巫鴻《漢代藝術中的天堂圖像和天堂觀念》,載《禮儀中的美術》,第243—259頁。

⑤ 信立祥認爲漢代祠堂畫像石中,天上世界有三種表現方式:天象圖、祥瑞圖、上帝諸神圖,見信立祥《漢代畫像石綜合研究》,第162頁。他的上帝諸神圖即這裏所説的人格化神人居住的天界。第60頁。

1.天文的天

阿修羅所擎日輪與月輪在此可能表達屬宇宙的天。這種純天象的日月在漢魏南北朝畫像中有各種形象,日月輪裏常見三足烏與蟾蜍,有時還畫有不同形式的日神月神。還有點狀的星象圖,或連綫成星宿。這類天象圖常見於兩漢北朝的墓室或棺蓋頂部,主要是用來象徵墓室宇宙世界裏的天。天象圖例子太多,不勝枚舉,許多學者的研究已討論過,這裏就省略了。在249窟西披,阿修羅手托日月形象,固然有可能是用佛經中阿修羅"以手蔽障日月,以日月爲耳璫"的故事[①]以表達其身份,但是也適如其分地表達了日與天的位置與天象含義。

2.神人居住之天界

常出現於漢代天神出行圖的風雨雷電諸神在南北朝時期改了一個樣貌,獸頭青翅青趾,長得跟畏獸一樣。我們不知這個新樣貌怎麽來的與何時來的[②]。

249窟窟頂雷神與大部分漢代雷神形象不一樣,而似王充《論衡·雷虚篇》所描繪的雷神:"圖畫之工,圖雷之狀,纍纍如連鼓之形,又圖畫一人,若力士之容,謂之雷公,使之左手引連鼓,右手椎之,若擊之狀。"[③]但是王充没有提到獸頭與青翅。

這種擊連鼓的雷神見於北魏江陽王元乂(486—526)墓室壁畫[④]。其墓室穹窿頂上,殘存一幅尚稱完整的星象圖,中央銀河貫穿南北,圖中有三百餘顆星辰,彼此連綫成星宿。天象圖東西兩側邊緣有兩個不完整形象,還依稀可辨,東側爲懸披巾風神,西側爲環繞連鼓的雷神,穹窿頂下沿有尚可辨識的四神圖像。由於壁畫不全,不知此處天象與風神雷神的結合衹純粹代表自然的天與天神的天,或是有更廣含義的天。

北齊外戚顯貴婁叡墓(死於570年)墓室[⑤]頂部繪天象與以生肖代表的十二時,下沿券部繪四神。東西兩壁上方繪羽人前導與仙人乘龍虎,其内隅各有一雷公擊連鼓畫面。連著墓

---

① 下文討論阿修羅時會提及此故事的佛經典故。

② 施安昌認爲獸肩上羽翼其實應是火焰,它們是拜火教衆多神祇的成員,是"鮮卑和漢人心目中的胡天火神"。施安昌《北魏馮邕妻元氏墓志紋飾考》,《故宫博物院院刊》1997年第2期,第83頁;施安昌《聖火祆神圖像考》,《故宫博物院院刊》2002年第1期,第83頁。

Susan Bush 兩篇70年代的論文、研究了各種文獻,對獸頭青翼似畏獸的雷神出處也無法得出結論,見卜蘇珊(張元林譯)《中國六世紀初的和元氏墓志上的雷公、風神圖》,《敦煌研究》1991年第3期,第41—51頁;原文見Susan Bush, "Thunder Monsters and Wind Spirits in Early Sixth Century China and the Epitaph Tablet of Lady Yuan", *Bulletin of the Museum of Fine Arts, Boston*, vol.72, no.367, pp.25–55; 另文 Susan Bush, "Thunder Monsters, Auspicious Animals, and Floral Ornament in Early Sixth-Century China", *Ars Orientalis*, 1975, pp.19–33. 但是她認爲從《太平廣記》一則唐代來自南方有關雷神的故事顯示,畏獸式的雷神來自華南。故事見《太平廣記》卷394,中華書局,第3145—3146頁。

③ (漢)王充撰、劉盼遂集解《論衡·雷虚篇》,臺北世界書局,1975年,第140—141頁。

④ 洛陽博物館《河南洛陽北魏元乂墓調查》,《文物》1974年第12期,第53—60頁;曾藍瑩《視覺複製與政治説服:北魏元乂墓天象圖解析》,載巫鴻编《漢唐之間的視覺文化與物質文化》,文物出版社,2003年,第421—422頁。

⑤ 《太原市北齊婁叡墓發掘簡報》,《文物》1983年第10期、第1—23頁;宿白《太原北齊婁叡墓参觀記》,《文物》1983第10期,第24—28頁。

頂下沿,東西牆上部的連鼓雷神,結合四神與十二生肖,表現包含時間與空間的宇宙[①]。在北朝的這兩例雷神風神圖像,似乎没有天懲的含義,也許衹表達天神所居之天。

北朝元乂、婁叡墓葬天象圖表明在北朝墓葬行業中,有成套的畫像系統可表達天,或升天,或永恒宇宙觀念[②]。雷神風神似乎在這套系統中以天神的身份表達天界的基本元素,在249窟顯示同一套系統也可用於石窟圖像中。墓室與石窟雖然功用不同,但是在表達天或天界時採用同樣的畫像系統應是説得通的。

第249窟窟頂西披的雷神、風神在中國傳統中原是用以表達天界,在注入佛教含義後則表達佛教天界。第285窟窟頂西披,中央化生童子上方,左右各繪有一擊連鼓雷神,應該也是以雷神表達佛國天界[③]。

唐張守節《史記正義》解釋《史記·天官書》中的"軒轅,黄龍體"爲"軒轅十七星,在七星北,黄龍之體,主雷雨之神"[④]。顯示在漢代以來的天象學中,軒轅星爲雷雨之神,故雷雨神屬天上星神,因此從天象學角度來説,雷神雨神與天亦緊密相關。

《魏書·禮志》記載,孝文帝太和十五年下詔:"先恒有水火之神四十餘名,及城北星神,今圓丘之下,既祭風伯、雨師、司中、司命,明堂祭門、户、井、竈、中霤,每神皆有,此四十神計不須立,悉可罷之。"[⑤]此詔主旨是説明既已採用中國式祭天禮儀與神明,則鮮卑舊俗祭天之禮中類似的水、火、星神就不須重複,顯示孝文帝漢化政策中祭天禮儀的一端。而詔文提及北魏孝文帝時代在祭祀天的圓丘下兼祭風伯、雨師、司中、司命(司中、司命爲文昌宫六星之二)[⑥],可見風伯、雨師在其時是被視爲與天有關之神。

根據此詔文,姜伯勤先生提議北朝墓葬與石窟中常見的焰翼畏獸,可能屬於被太和朝廷從祭禮廢棄,而仍保留民間的鮮卑舊俗中四十餘種水、火、星神之類,而且他們可歸於天神之屬[⑦]。在許多討論畏獸而尚無結論的研究中,這建議提供一種特殊的視角。

雷神、風神的畏獸形象,是一個很大題目,以後將與東披一起討論,這裏衹提一點。敦煌第249窟與285窟出現大量畏獸,這麽多量又造型多變化的畏獸不見於魏晉十六國時期河西地區墓葬。例如丁家閘5號墓墓頂祥瑞圖像,雖然其造型與249窟窟頂相似,卻不見畏獸。520年代中國傳統墓葬圖像大量被應用於北魏貴族墓葬,也出現許多畏獸圖像。可見敦煌

---

① 曾藍瑩《視覺複製與政治説服:北魏元乂墓天象圖解析》,載巫鴻編《漢唐之間的視覺文化與物質文化》,第422頁曾藍瑩對婁叡墓室頂的天象、生肖十二時與雷神風伯圖,在北齊的政治環境中的可能的含義做了精闢的分析。

② 曾藍瑩《視覺複製與政説服:北魏元乂墓天象圖解析》,載巫鴻編《漢唐之間的視覺文化與物質文化》,第422頁。

③ 擊連鼓的雷神與懸披巾風神成爲後世雷神風神的原型。在中國民俗藝術中,風神雷神即沿用此造型。一直到13世紀日本妙法院藏風神、雷神雕像,以及17世紀日本琳派畫師宗達、光琳的風神雷神屏風畫還用同樣擊連鼓、懸披巾造型。值得注意的是,南北朝以後,長著焰翼的畏獸形象逐漸銷聲匿跡,風神雷神也失去其焰翼畏獸形象,但保有獸頭人身(常常是豬頭)之形。

④ 《史記·天官書》,中華書局,第1301頁。

⑤ 《魏書·禮志一》,中華書局,第2748—2749頁。

⑥ 《史記·天官書》,第1293頁。

⑦ 姜伯勤《敦煌藝術宗教與禮樂文明》,中國社會科學出版社,1996年,第56—66頁。

249、285窟畏獸圖像不是來自河西,而更可能是淵源於北魏中原地區[1]。

3.天堂仙界

山林動物、祥瑞、羽人與雲氣紋是漢代以來表示仙境最常見的圖像元素。仙山則是仙境的另一重要象徵符號。巫鴻指出佛教傳入前,中國最接近天堂的觀念是仙山,仙山是各種神仙象徵圖像的集中核心[2]。下文將討論249窟窟頂西披阿修羅身後的山是須彌山,採用了昆侖山上寬下窄的靈芝樣式,也吸收了其仙山的含義。須彌山上半開城門的形像類似西王母天堂仙境入口的天門。天門是進入天堂或來世的入口,也是天人界限,一旦入門即入天堂。而249窟西披須彌山除了昆侖山形象,也似乎有東海蓬萊仙山的壺形意象。

(1)昆侖仙山與須彌山

中國古代最重要的仙山是昆侖山。根據《山海經》昆侖山是天帝的"下都"和"百神之所在";根據《淮南子》昆侖山是天帝的"疏圃"與"太帝之居"。其地充滿神奇之物,除了各種奇禽異獸、神樹百草,還有登之不死之山、飲之不死之水、不死樹與長生不死之藥[3]。《水經注》云:"昆侖之墟,諸仙居之。"[4]所以在中國西王母等神仙思想尚未出現的遠古傳説中,昆侖山即爲天帝與諸神的居所。戰國兩漢神仙信仰興起後,昆侖山因其地有飲之不死之水與不死之藥等各類神奇之物,而成爲最重要、最具代表性的仙山。

西漢末,西王母崛起,因其手中握有不死仙藥,可賜予人們長生不死,而成爲最受尊崇的神仙。中國古代即有西王母傳説,《山海經》有西王母居玉山與居昆侖之墟兩種不同說法[5],漢代以後昆侖山因不死藥與西王母連結,而成爲其唯一居所[6]。西王母成爲昆侖仙山統治者,廣受世人敬奉崇拜;而其居所也變成世人渴望死後升仙的神仙世界與天堂樂土。漢代墓葬藝術中分佈廣泛、不計其數的西王母昆侖山圖像,真實而生動地呈現了漢人對其仙界樂土的無限期盼與憧憬。於是漢代以來中國人心目中的神仙世界幾乎就等同於昆侖山所代表的仙山,在漢畫像傳統中,昆侖山成爲象徵仙山與仙界的標記。

昆侖山的形狀,《水經注》引東方朔《十洲記》云:"如偃盆,下狹上廣。"[7]漢代墓葬藝術中無數的昆侖山圖像雖然有各式各樣的變形,但其形狀大多不出上寬下狹、類似靈芝或蘑菇原形。

---

① 張倩儀《魏晉南北朝升天圖研究》,商務印書館,2010年,第210頁。

② 巫鴻《漢代藝術中的天堂圖像和天堂觀念》,載《禮儀中的美術》,第255頁。

③ 袁珂《山海經校譯》,上海古籍出版社,1985年,第30、225頁;高誘注《淮南子》,臺北世界書局,1985年,第57頁。信立祥對此有討論,見信立祥《漢代畫像石綜合研究》,第145—147頁。

④ 《水經注·河水》卷一,臺北世界書局,1983年,第1頁。

⑤ 《山海經·西山經》:"玉山,是西王母所居也。"第31頁;《山海經·海内西經》:"西王母梯几而戴勝……在昆侖虚北。"第226頁。

⑥ 信立祥認爲漢代人將昆侖山視爲西王母唯一居所,可能與后羿曾到昆侖山,並從西王母那裏求得不死仙藥的傳説有關。見信立祥《漢代畫像石綜合研究》,第43—147頁,《山海經·西山經》:"海内昆侖之虚……非仁羿莫能上岡之巖",第225頁;《淮南子·覽冥訓》:"河九折注於海,而流不絶者,昆侖之輸也……譬若羿請不死之藥於西王母,姮娥竊以奔月。"第98頁。

⑦ 《水經注·河水》卷一,第9—10頁。

須彌山爲宇宙世界中心的思想源自於古印度文化,印度教與佛教都承襲此説。印度教藝術中有須彌山形象[①],但是印度佛教藝術中似乎没有。有些學者傾向於認定中國上寬下狹須彌山圖像可能不是依據佛經,而是來自中國傳統山嶽圖[②]。佛經中描述的須彌山形狀不一致;西晉法立、法炬譯《大樓炭經·閻浮利品》描述爲"下狹,上稍稍廣,上正平"[③]。齋田理惠子先生認爲下狹上寬廣的須彌山形狀有可能出自該經系統,而非全來源於中國,但是將須彌山圖形化時也吸收中國神仙世界關於山的表現手法[④]。此説有其道理。

但是《大樓炭經》似乎是唯一一部描述須彌山有下狹上寬廣的形狀的佛經,其譯者爲華人,翻譯此段時會不會將中國仙山觀念注入?而此經並非流行廣泛的經典,其描述能否成爲中國須彌山圖像淵源?不論有無佛經依據,中國人用昆侖仙山的形狀與概念將須彌山圖像化是極可能的[⑤]。如果王嘉《拾遺記》所説"昆侖山者,西方曰須彌山"[⑥]確爲當時人所信,那麽以昆侖山作爲須彌山圖像樣本則多了一項證據。

249窟窟頂既然是滿佈祥禽瑞獸與羽人的仙境,其西披之山則是仙山。此山上寬下窄的形狀應該是採用了昆侖山的靈芝式形象,同時也吸收了昆侖山作爲仙山的象徵,因而更强化了其本身的仙境意義。而山前的阿修羅與兩側的飛天與金翅鳥(不像中國本土的人首鳥"千秋")等佛教圖像則將其轉化爲須彌山,並賦予此仙山新的佛國樂土含義。

敦煌莫高窟須彌山形象最早出現於249窟。早期須彌山圖像,在敦煌之外可舉出兩例,一在雲岡,一在南朝。

北魏雲岡第10窟前室北壁窟門門楣上方浮雕須彌山,山上下寬,腰部窄,二龍纏繞其間。山腰兩側各一供養天人。山東西兩側的天神被認爲是阿修羅與鳩摩天[⑦]。如果此辨認無誤,則阿修羅有三頭四臂,手托日月。鳩摩天有五頭四臂,亦手托日月。值得注意的是,須彌山山下都由起伏小山巒組成,山間有狼、虎、鹿、鳥等動物與樹木,似北魏山林動物仙境圖像。與敦煌249窟比較,有頗多相似之處:蘑菇形須彌山、二龍纏繞、山林動物仙境、阿修羅。雖然此處阿修羅置身山旁。山林動物的小山間有整排共12位帶頭光小童子,一起手持珠寶裝飾的花環。圖片解説者稱他們爲化生童子[⑧]。如果此解説無誤,則此山巒起伏、動物出没的須彌山除了與仙境觀念連結,也與淨土觀念連結。

---

① 印度德幹高原西北部Elura印度教石窟8世紀石窟寺Kailasanatha Temple有Kailas山圖像、須彌山在印度教中成爲濕婆居所後又稱Kailas山。此石窟高浮雕像顯示魔王正在摇撼濕婆神及其妃的居所Kailas山,山略呈長方形,與中國須彌山形狀不同。見Roy C. Craven, *Indian Art*, London: Thames and Hudson, 1986, Fig. 98, p.140.

② 此説可以米澤嘉圃爲代表、見米澤嘉圃《中國繪畫史研究 山水畫論》、平凡社、1962年。

③ 《大正藏·大樓炭經》1:277。

④ 齋田理惠子《敦煌第249窟天井中國圖像内涵的變化》,《敦煌研究》2001年第2期,第158—159頁。

⑤ 齋田理惠子《敦煌第249窟天井中國圖像内涵的變化》,《敦煌研究》2001年第2期,第158—159頁。並參見森三樹三郎《中國古代神話》,大雅堂,1944年。

⑥ 王嘉(4世紀)撰,(梁)蕭綺録,齊治平校注《拾遺記》,中華書局,1981年,第221頁。

⑦ 《中國石窟·雲岡石窟二》,圖49,第246頁。

⑧ 《中國石窟·雲岡石窟二》,圖49,第246頁。

1954年出土於四川成都萬佛寺遺址的兩塊浮雕石碑[1],較短的一塊,正面雕須彌山,正面下部爲一寶蓋。上部須彌山呈上寬下窄蘑菇狀。山頂有一宫殿,旁有四小殿,内有人物。山下部數條龍纏繞。山坡右側有六臂神,殘損,但仍能看見一臂托著日輪。趙聲良先生認爲托著日輪的是阿修羅,而其背面浮雕爲彌勒經變,所以此處須彌山與彌勒經變有關聯[2]。此須彌山圖像與敦煌249窟畫面也有許多相同處:須彌山同爲蘑菇狀,山下有龍纏繞,周遭有似仙境象徵的山林動物,山頂有一宫殿,有阿修羅,衹是阿修羅身在右側,不在山下。

雲岡第10窟、南朝成都萬佛寺與敦煌249窟三地的須彌山形象顯示,南北朝時期,無分南北,須彌山的造型已經有相同的概念。而南北不同的三地不約而同地使用山林動物這個仙境的象徵符號,更加顯示了須彌山前身昆侖山的仙山含義,以及須彌山與仙山這個概念上的緊密關聯。衹是須彌山這造型是否來自南朝,現有證據無法定論,需要將來更多探討。

(2)天門

249窟窟頂西披仙山上端爲城牆與城門,城門半開。此半開城門形象與洛陽東漢壁畫墓M61隔牆的背面中央,以及敦煌248窟北壁前部人字披上方之門近似。曾布川寬先生認爲洛陽東漢壁畫墓M61隔牆的背面爲升仙圖,兩側三角磚爲昆侖山,三角形區域内各有一龍。乘龍羽人以山頂天門爲目標前進,半開天門似乎在迎接他們[3]。騎龍者形像極小,有點像羽人。不管是羽人還是凡人,因爲二龍在側,此微開之門圖像表示仙界之門似乎是可信的。249窟不衹半開城門形狀與M61相近,龍頭在門兩側的構圖也類似。

敦煌北魏第248窟北壁前部人字披,下爲一鋪一佛二菩薩説法圖,其上爲一扇類似洛陽M61微開之門,兩側爲整排與249窟相似的天宫伎樂[4]。既與天宫伎樂並排,而且成爲整排天宫伎樂的構圖中心,加上位於佛土説法圖上方,視其爲佛國天宫之門應該是合理的。

洛陽M61的半開之門還可以與四川出土石棺、鎏金銅牌刻有"天門"題記的圖像做比較。四川簡陽鬼頭山崖墓3號石棺[5],右幫中央刻有雙闕,闕頂各立一鳳鳥,雙闕之上有榜題"天門",闕門前有位雙手捧盾之人。其右爲太倉(倉房),其左爲白虎,皆有題記。左幫有青

① 劉志遠、劉廷璧《成都萬佛寺石刻藝術》,中國古典藝術出版社,1958年。

② 趙聲良《成都南朝浮雕彌勒經變與法華經變考論》,《敦煌研究》2001年第1期,第34頁。許多學者討論過萬佛寺浮雕,可參考吉村憐《天人誕生圖研究——東亞佛教美術史論文集》,第245—254頁,原載《佛教藝術》1985(169)。

③ 曾布川寬《昆侖山への昇仙》,日本中公新書,1981年,圖51,曾布川寬《昆侖山と昇仙圖》,《東方學報》第51册,1979年。

④ 齋田理惠子認爲,依據宫治昭説法,克孜爾石窟中闌欄裏的天宫伎樂是表現讚歎兜率天宫裏的彌勒,敦煌248窟裏的天宫伎樂亦可引申爲兜率天宫裏的天人,所以此門可解釋爲兜率天宫的入口。見齋田理惠子《敦煌第249窟天井中國圖像内涵的變化》,《敦煌研究》2001年第2期,第160頁。但是,敦煌石窟中闌欄裏的天宫伎樂非常多,如果畫像中没有其他彌勒或兜率天的輔助圖像,不能説他們都是兜率天宫裏的天人。劉永增以洛陽壁畫墓M61、敦煌248窟及四川簡陽縣鬼頭山東漢崖墓石棺與東江嘴東漢墓出土鎏金銅牌爲材料也討論了天門含義,認爲249窟天門既是須彌山上的忉利天宫,也是西王母仙境之入口,代表多重宗教含義。見劉永增《莫高窟249窟天井畫内容新識》,載《2000年敦煌學國際學術討論會文集》,第18—21頁。

⑤ 内江市文管所、簡陽縣文化館《四川簡陽縣鬼頭山東漢崖墓》,《文物》1991年第3期,及《中國畫像石全集·四川畫像石》,山東美術出版社,2000年,圖96。

龍、仙人陸博、仙人騎鹿、日月神等,也都有題記。由這些與仙界相關的題記與圖像,可以確認此天門爲仙界之門。

四川巫山東江嘴東漢墓出土七枚置於棺前的鎏金銅牌飾件[①]。銅牌飾有雙闕,雙闕上方一鳳鳥,闕間亦刻有"天門"二字,闕下坐一肩長雙翼仙人,男的被認爲是東王公,女的被認爲是西王母。四川綿陽河邊鄉東漢崖墓出土搖錢樹陶座浮雕[②],其圖像下部爲雙闕,雙闕外爲山巒,雙闕闕門上方西王母頭戴玉勝、端坐龍虎座上,座前有三足烏與九尾狐。此類天門被視爲西王母居所昆侖山入口[③]。

東漢四川蘆山出土紀年211年王暉墓石棺前檔圖[④]像爲半開之門,門後有一位半掩其身的鱗身有翼仙人,頭上似有長耳,似乎是迎接逝者進入仙境彼世。滎經縣出土石棺[⑤],棺側圖像中央一半開之門,一仙人下身似有翼長耳,側身執門,似乎迎接逝者。門兩側各有一隻鳳鳥。八木春生認爲四川出土石棺上半開之門圖像可能就是天門[⑥]。欲推斷類似此二石棺半開之門爲天門,因爲畫面上相關仙界圖像不夠,比較難確定,如果衹當做由此世到彼世的入口也許合適。

土居淑子先生認爲漢畫像石中,門闕大多象徵與現世不同的世界,即他界的入口[⑦]。將漢畫像中大量的門闕都視爲他界入口,也許施之過廣,但她的觀點可用來解釋半開之門象徵由此世進入彼世,不管是甚麽性質的彼世。

《續高僧傳・曇鸞傳》中記載曇鸞有一段神遇:"行至汾川秦陵故墟,忽見天門洞開,六欲階位上下重複,歷觀齊然。"[⑧]齋田理惠子先生認爲這裏的天門是佛教天界的入口,六欲是佛教經典中的六欲天。她結合土居淑子先生"門闕爲他界的入口"理論與《曇鸞傳》中"天門、六欲階位",用來説明249窟西披的城門是由中國天上世界的入口轉化成佛教天界之門。這樣的解讀頗有啟發性。

她進一步認爲此天門不是須彌山上忉利天的天門,而是其上遥遠上空的佛教天界入口。微開的天門象徵迎接以佛教天界爲目標的人,可能即是往生者。她認爲南北朝時期盛行彌勒上生信仰,天之上的天界包含兜率天,天界之門表達的天界可以説成是兜率天,249窟的城門可理解爲兜率天宫之門[⑨]。此説困難之處在於,249窟窟頂西披並無任何與兜率天宫有具體關聯的圖像。

---

① 趙殿增、袁曙光《天門考——兼論四川漢畫像的組合與主題》,《四川文物》1990年第6期。
② 何志國《四川綿陽河邊鄉東漢崖墓》,《考古》1988年第3期。
③ 信立祥《漢代畫像石綜合研究》,第285—286頁。
④ 高文編《四川漢代畫像石》,巴蜀書社,1987年,第56頁。
⑤ 高文編《四川漢代畫像石》,第56頁,圖2;第60頁,圖9。
⑥ 八木春生《"勝"についての一考察》,《美學美術史論集》9,1992年。
⑦ 土居淑子《古代中國の畫像石》,同朋社,1986年。齋田理惠子《敦煌第249窟天井中國圖像内涵的變化》,《敦煌研究》2001年第2期,第159—160頁。
⑧ 《大正藏・續高僧傳》,50:470頁。
⑨ 見齋藤理惠子《敦煌第249窟天井中國圖像内涵的變化》,《敦煌研究》2001年第2期,第159—160頁。

巫鴻在解釋中國神仙信仰、仙山與天堂概念的發展時,更深入地探討了此類天門象徵他界入口的多層意義。他認爲在原始仙山概念的變化過程中,"天門"的出現隱含宗教新觀念。天門是一種"人爲空間"(例如以建築物象徵天宮之類就是一種人爲空間),而不衹是以自然山嶽作爲仙境的符號或景觀;而更重要的是,它劃出天堂的邊界,也成爲從人界進入天界的門限[①]。此説比土居淑子的"他界的入口"更進一步闡釋了天界的門限的含義。如此一來,仙境或天堂的概念由山石林泉式的仙山逐步發展成樓閣殿堂式的天宫,而天門形象暗示了此轉型的起點。249窟窟頂西披的半開天門也有這樣的指標含義。下文將會提及中國早期淨土變圖像由天門而進入樓閣殿堂的樣式。

(3)蓬萊仙山與壺

249窟西披阿修羅腰旁雙龍交纏成壺型。壺型是蓬萊仙山的形狀。東方海上的蓬萊、方丈、瀛洲三山是昆侖山之外另一重要仙山。依據司馬遷的《史記》,戰國末期燕齊一帶海上三仙山的傳説是這樣的:

> 自威、宣、燕昭使人入海求蓬萊、方丈、瀛洲。此三神山者,其傅在勃海中,去人不遠,患且至,則船風引而去。蓋嘗有至者,諸仙人及不死之藥皆在焉。其物禽獸盡白,而黄金銀爲宫闕。未至,望之如雲,及到,三神山反居水下。臨之,風輒引去,終莫能至云。[②]

秦始皇使人攜帶童男女入海求之,也未能至。據説他不甘心,在自己皇宫蘭池宫園林中引渭水爲池,築爲蓬、瀛,摹擬海上仙山[③]。漢武帝也迷信神仙方術,仿照秦始皇在皇家園林中挖池築三島,象徵東海三仙山。

司馬遷《史記》中的《孝武本纪》、《封禪書》、《郊祀記下》三段幾乎相同的文字記載了漢武帝建章宫園林内摹擬的三仙山,並提及其壺型形狀:

> 於是作建章宫,度爲千門萬户。前殿度高未央。其東則鳳闕,高二十餘丈。其西則唐中,數十里虎圈。其北治大池,漸臺高二十餘丈,命曰太液池,中有蓬萊、方丈、瀛洲、壺梁,象海中神山龜魚之屬。其南有玉堂、璧門、大鳥之屬。乃立神明臺、井幹樓,度五十丈,輦道相屬焉。[④]

蓬萊、方丈、瀛洲、壺梁並不是依舊式標點所解釋的四座島嶼,而是統稱做"壺梁"的蓬

---

① 巫鴻《漢代藝術中的天堂圖像和天堂觀念》,載《禮儀中的美術》,第257頁。
② 《史記·封禪書》,第1369—1370頁。
③ 顧炎武《歷代宅京記·關中一》引《秦記》,見周維權《中國古典園林史》,清華大學出版社,1999年,第46頁。
④ 《史記·封禪書》,第1402頁

萊、方丈、瀛洲三島。因爲中國古代神話傳統中的仙山、聖山衹有"三山"與"五山",没有四山①。"壺梁"意爲像壺狀的三山。王嘉的《拾遺記》記載自上古至東晉時代的雜録、志怪、神仙方術、歷史異文等事,其卷一解釋了此像壺狀的三山:

至後漢東方朔識之,朔乃作《寶甕銘》曰:"寶雲生於露壇,祥風起於月館,望三壺如盈尺,視八鴻如縈帶。"三壺,則海中三山也。一曰方壺,則方丈也;二曰蓬壺,則蓬萊也;三曰瀛壺,則瀛洲也。形如壺器。此三山上廣、中狹、下方,皆如工制,猶華山之似削成。②

依此,秦漢傳説中的東海三仙山皆作壺型形狀。上文提及北魏雲岡第10窟北壁窟門門楣的須彌山與南朝成都萬佛寺浮雕石碑的須彌山,有龍盤旋纏繞山腰;敦煌第249窟西披阿修羅腰旁雙龍則相交纏成壺狀,與馬王堆1號漢墓出土帛畫中雙龍交纏而成的壺型相似。魯惟一(Michael Loewe)認爲,馬王堆1號漢墓出土帛畫中雙龍交纏而成的壺形,象徵軑侯夫人的靈魂抵達蓬萊仙島③。如果他對雙龍交纏的壺形爲蓬萊仙島推測正確,則第249窟的須彌山形象結合了昆侖山與蓬萊仙山,使其仙山含義又多加了一重。

四、由天、天堂到佛國樂土

如上所論,第249窟窟頂西披圖像呈現了日月天象,風雨雷電諸天神居住之天界,昆侖仙山及其天門,可能也含蓬萊仙山。山下還有兩位長耳羽人,指向高高在上的仙山與天門,似乎宣告這就是天堂樂土。西披高聳的仙山因爲兩側的飛天與金翅鳥等佛教圖像從昆侖山轉化爲須彌山,加上其前護衛的阿修羅,與兩側小殿堂裏的佛教印度式人物,於是中國式的天、天界、仙界天堂就被轉化成佛教的莊嚴佛土。

第249窟的圖像設計者似乎盡了最大的可能把當時可能表達天、天界與天堂仙界概念的圖像都用上,用以呈現佛國的莊嚴如日月之天(佛經描述佛國時常提及其中的日月),如中國風雨雷電諸天神所居之天界,且安樂快活如昆侖、蓬萊等仙界天堂;也同時表達佛國就是天,就是天界,就是天堂仙界。所以佛國宇宙中心之須彌山形如昆侖山,近蓬萊仙島,西王母仙境昆侖山的天門也成爲佛國樂土的入口,半開的城門象徵迎接往生佛國天界的逝者。

下面就要討論這些佛教人物與佛教藝術元素在西披整體圖像中的可能含義。

① 周維權《中國古典園林史》,第61頁。

② 《拾遺記》卷一,第20頁。

③ Michael Loewe, *Ways to Paradise*, London: George Allen & Unwin, 1979, pp.34–38.

阿修羅

中間最醒目部位爲一四臂四目巨人力士(阿修羅),二臂高擎日與月。力士腳踩代表大地的山石與海洋。因其四目,此力士有時被看做中國神話中黄金四目、驅鬼的方相氏。前文提及,北魏雲岡第10窟前室北壁窟門門楣上方浮雕須彌山右側,有三頭四臂阿修羅雙手托日月,成都萬佛寺遺址一塊浮雕石碑上,須彌山右側可能有六臂阿修羅,已殘畫面仍見一手托日輪。此兩例顯示阿修羅與須彌山在中國早期佛教圖像傳統中似乎緊密關聯。下文的討論將提出,第249窟窟頂西披力士雙手托日月、水不過其膝、身背須彌山形像符合佛經中關於阿修羅的描述,且旁有佛教圖像飛天與金翅鳥,顯示其與佛教的關聯。學界大多傾向於指認此力士爲阿修羅。

阿修羅,是梵文Asura音譯,漢譯佛經中有時譯爲阿須倫,意思是不端正[①]。它們通常被認爲長相如鬼蜮卻具有天神的威力,有人的七情六欲,又具有天神、鬼蜮的威力或惡性。是佛國六道衆之一,也是天龍八部神之一。它是一種非神、非鬼、非人,界於神、鬼、人之間的怪物[②]。

《妙法蓮華經序品》在介紹天龍八部神阿修羅王時,祇列四個阿修羅王的名字,即婆稚阿修羅王、佉羅騫馱阿修羅王、毗摩質多羅阿修羅王、羅侯阿修羅王[③]。事實上,佛經中的阿修羅王很多,阿修羅衆更多。阿修羅王的形象,也有多種説法。例如,毗摩質多羅有九頭,每頭有千眼,九百九十九手,八足,口中吐火[④]。羅侯(或譯羅睺羅、羅呵)能以巨手覆障日月之光[⑤],另一阿修羅身形極大,四大海水不能過膝,立大海中身過須彌[⑥]。這些文字的描繪很難表現,畫家祇能揭取其中一二,再加藝術創造力去塑造想像中的阿修羅形象。249窟窟頂西披的阿修羅似乎是這些文字形象的簡化與綜合:四臂四目代表千眼、九百九十九手(或其他數目的多眼多手),就如雲岡第10窟北壁窟門門楣阿修羅有三頭四臂,日本奈良興福寺阿修羅像(造於734年)有三首六臂[⑦],以此來代表其多頭多手;二臂高擎日月代表其巨手可覆障日月(如前述,這裏日月形象依照南北朝畫像傳統同時也代表天);背山踏海、水不過膝,代表其身形高大,四大海水不能過膝,身過須彌。

佛經中多次提及有關阿修羅的故事,有好幾則。梁僧旻、寶唱等編集的《經律異相》卷46

① 漢譯佛經中有時也譯爲阿須羅、阿索羅、阿蘇羅、阿素落、阿須輪等。

② 《中華佛教百科全書》,中華佛教百科文獻基金會,光碟版,2000年,6:3142。

③ 《大正藏·妙法蓮華經序品》9:2。

④ 《大正藏·觀佛三昧海經卷1》15:646。

⑤ 《大正藏·雜譬喻經》4:107。

⑥ 《大正藏·雜譬喻經》4:526。

⑦ 阿修羅三頭六臂樣貌似乎是在唐以來的密教儀軌中確定的形象;不空譯《攝無礙大悲心大陀羅尼經》曼陀羅儀軌云阿修羅"三面青黑色……六臂兩足體",見《大正藏》20:137;唐道世撰《法苑珠林·修羅部》云"並出三頭重安八臂",見《大正藏》53:308。但在此前阿修羅似無確定形貌。

將這些故事做了一個整理[1],主要有這幾類:1. 羅呵王憤恨忉利諸天行過其頭上而興兵大戰(出《長阿含經》卷20、《大樓炭經》卷5、《華嚴經》、《大智論略》同)。2. 毗摩質多爲女嫉興兵與帝釋天爭戰(出自《觀佛三昧》經卷1)。3. 阿修羅與諸天戰鬥,見帝釋回車而散(出自《長阿含經》卷21)。4. 羅睺羅爲女與帝釋天爭戰(出自《菩薩處胎經》及《譬喻經》下卷)。5. 阿修羅以前世因緣得極大身,四大海水不能過膝,立大海中身過須彌(出自《雜譬喻經》第四卷)。除了《經律異相》所集五類故事之外,還有羅呵以手蔽障日月,取日月爲耳璫的故事,原與印度神話日食月食有關[2]。

阿修羅爲何出現在須彌山前?可能與佛經中記載阿修羅居處有關。關於阿修羅的住處,諸經述及者甚多。根據《長阿含經》卷20,阿修羅王住在須彌山北大海中;《起世經》卷5《阿修羅品》及其他佛經多處敘述四大阿修羅王住在須彌山周圍深海中。可能因這層關係,阿修羅與須彌山圖像緊密連結[3]。另一可能原因是阿修羅是護衛佛陀與佛土的天龍八部之一,上文提及須彌山爲佛教世界中心,經常也是佛國樂土的象徵,所以在此阿修羅可能象徵護衛須彌山與佛土,這點下面還會討論。

由於阿修羅身後頭頂上的城牆及城門被認爲是須彌山上的忉利天宮,此幅圖像常被解釋爲阿修羅與帝釋天的酣戰。而東西二披的龍鳳車因此有時被解釋爲帝釋天與天妃。有關阿修羅與帝釋天爭戰的故事有兩則:

第一則,據《觀佛三昧海經》,帝釋天曾納毗摩質多羅阿修羅王的女兒爲嬪妃,之後喜新厭舊,阿修羅女將委曲告之父親,引發一場大戰。有九頭九千眼,九百九十九手,八足,口中吐火的毗摩質多羅阿修羅王將帝釋天所居的須彌山團團圍住,帝釋天藉著念般若波羅蜜咒,破解鬼兵,空中飛出四隻大刀輪,幾乎削盡阿修羅王的手足,阿修羅王遁入藕孔避過此難,但是元氣大傷難以復仇[4]。

第二則,根據《菩薩處胎經》,帝釋天看上阿修羅王羅睺羅的女兒,命天界樂神帶聘禮,威脅利誘羅睺羅應允婚事。羅睺羅將樂神驅逐出宮,並發兵攻打帝釋天。當阿修羅軍攻下天宮時,帝釋天又記起神咒,於是將阿修羅軍擊退,阿修羅王衹好退入蓮藕藏躲。帝釋天擄走了全部的阿修羅女後,羅睺羅遣使前往談判,指出帝釋天身爲佛弟子,不應犯戒偷盜。雙方談判後達成協議,帝釋天承認犯下偷盜戒,願歸還阿修羅女,並贈送天上甘露;羅睺羅將女獻與帝釋,並自願成爲佛弟子[5]。

---

① 《大正藏·經律異相》卷46,53:238-239

② 《大正藏·雜譬喻經》4:107。亦見《長阿含經·記世經》與《大智度論》卷10 《雜阿含經》卷40、《起世經》卷8、《起世因本經》卷8、《正法念處經》卷20、《立世阿毗曇論》卷5等處也記載了阿修羅與帝釋天的戰鬥故事。

③ 《長阿含經》卷20:1:129,須彌山北大海水底有羅呵阿須倫城;《大正藏·起世經》卷5《阿修羅品》1:337-338,須彌山下深四十萬里中,有阿須倫抄多尸利城郭與宮殿 《大正藏·大樓炭經阿須倫品》1:287-288,在須彌山的南面、北面與西面,過千由旬的大海水下,有踊躍阿修羅王、羅歒羅阿修羅王、脊婆羅阿修羅王的住處。

④ 《大正藏·觀佛三昧海經》卷一,15:646。

⑤ 《大正藏·菩薩處胎經》卷七,12:1051。

第249窟窟頂西披的阿修羅像被解釋爲與帝釋天争戰,以及東西二披的龍鳳車被解釋爲帝釋天與天妃,主要是來自這兩則故事。但是這樣的解釋在整個畫面的呈現中没有具體根據。如前述,249窟窟頂西披的阿修羅形象應該是幾個不同故事版本中不同阿修羅王的綜合,而其寧静木訥的面容與近乎直立的簡單姿態,顯得莊重自持,没有任何戰鬥或暴力的跡象,其兩臂上執日月,兩臂安放胸前,没執持武器,周遭也没有戰争廝殺景象的象徵或暗示。佈滿背景空間的翻騰雲氣與旋渦狀蓮瓣、忍冬葉顯示一種歡快慶祝的仙境氣氛。根據前文有關第249窟昆侖山轉化須彌山的討論,這裏描繪的應該是佛國樂土,而不是阿修羅王與帝釋天的争戰故事。

阿修羅在佛教中有兩種很不相同的地位。在印度文化傳統裏,原與天神分屬兩個對等團體,後漸漸成爲敵對集團,幾次與天神争戰,似成爲惡魔代表。因此在佛教六道輪回中,處天、人之下,衹位於畜生、餓鬼、地獄之上。但是歸附佛法後的阿修羅成了護法八部衆之一[①]。佛經中(例如《妙法蓮華經·序品》)常提到佛説法時,阿修羅王及阿修羅衆與其他八部護法常齊聚佛陀周圍表示護衛。八部之一的阿修羅似乎回復了原來與天神對等的地位。八部護法中,阿修羅地位很重要。四川成都廣元、巴中一帶隋唐石窟中的壁面浮雕有天龍八部像,在有些畫面佈局裏,龍衆與阿修羅衆的地位較其他部衆突出[②]。在敦煌第249窟的阿修羅不像是與天神争戰不休的阿修羅王,也不像是代表六道輪回中暴燥乖戾的阿修羅道,而比較像是保衛佛法天龍八部裏的善良護法神。

維摩詰與文殊?

敦煌隋代第262窟,衹殘存西壁小龕與窟頂。龕頂兩側殘餘漫漶壁畫中依稀可見左右各有一小殿堂,屋裏各坐一人,圍繞者甚衆。金維諾先生最先指認這是敦煌莫高窟裏最早的維摩經變。左側(南)戴頭光者爲文殊,右側(北)爲維摩,室外爲聞法菩衆弟子[③]。但他没提及龕頂上方有一阿修羅雙臂托日月,立於大海中,身後有須彌山。賀世哲先生認爲262窟維摩、文殊與頭頂須彌山的阿修羅一起表現的是《維摩詰經·見阿閦佛品》裏維摩"手接大千世界"(或是妙喜世界)的故事[④]。

《見阿閦佛品》裏"手接妙喜世界"的故事是:弟子舍利弗請問佛陀辯才無礙、方便善巧的維摩詰來自何處,佛陀回答,維摩詰來自妙喜國,其佛號曰無動。應衆人之請,佛陀請維摩現妙喜國如來與衆菩薩。維摩於是用其神通,以其右手斷取妙喜世界,將妙喜國的江河百川、須彌諸山、城邑百姓、日月星辰、天龍鬼神梵天、諸菩薩衆及無動如來等,皆現之於衆。衆人

① 《中華佛教百科全書》,6:3142。

② 陳悦新《川北石窟中的天龍八部群像》,《華夏考古》2007年第4期,第146—150頁。

③ 金維諾《中國美術史論文集·壁畫維摩變的發展》,臺北明文書局,1984年,第411—412頁,原文見《文物》1959年第2期。他認爲262窟不是隋窟,可能屬於北魏末期石窟。

④ 賀世哲《敦煌壁畫中的維摩詰經變》,載《敦煌研究文集·敦煌石窟經變篇》,甘肅民族出版社,2000年,第20頁。

皆願將來生於妙喜佛土①。

仔細對比262窟屋宇裏的維摩、文殊與頭頂須彌山的阿修羅圖像後，何重華先生認爲249窟窟頂西披左右兩角落歇山式小殿堂裏的兩位人物，是《維摩詰經》中辯論的維摩詰與文殊，並認爲中間阿修羅須彌山表現的是《見阿閦佛品》裏的東方妙喜世界；而249窟整窟畫面是鋪陳維摩詰經各品和阿修羅傳説故事②。

寧强先生也認爲249窟窟頂西披小殿堂裏的人物是維摩與文殊，他用的是隋代433窟的維摩文殊屋宇形式做對比，没將阿修羅須彌山包含在内，因爲他認爲中央四臂四目人物是中國神話中與黄帝傳説有關、打鬼的方相氏③。

以賀世哲先生、何重華先生的研究爲基礎，張元林先生認同249窟西披阿修羅須彌山與殿堂裏人物表現的是與262窟同樣的《見阿閦佛品》裏的東方妙喜世界。他進一步闡釋249窟全窟所表達的是《維摩詰經》裏所表現的一種多元化淨土觀，與北魏後期西魏時期寫經題記與石窟供養人發願文所顯示的普遍祈願往生淨土觀念相契合。而敦煌北魏晚期西魏初期的一些石窟造像可用同樣多元淨土的宗教觀念來理解④。

此處風雨雷電諸神及其他天人有時被認爲是《維摩詰經・見阿閦佛品》所提及的："日月星宿，天龍鬼神梵天等宫……悉爲禮敬無動如來聽受經法。"⑤此説初看似乎符合經文之意，但是如果我們不删剪，細讀整段維摩詰手接妙喜世界之前，心中所想的念頭：

> 及日月星宿，天龍鬼神梵天等，並諸菩薩聲聞之衆，城邑聚落，男女大小，乃至無動如來，及菩提樹，諸妙蓮花，能於十方做法事者，三道寶階，從閻浮提至忉利天，以此寶階，諸天下來，悉爲禮敬無動如來聽受經法。⑥

讀後也許結論會不一樣，因爲原文所指的不祇是"日月星宿，天龍鬼神梵天等"，而且還有"諸菩薩聲聞之衆，城邑聚落，男女大小，乃至無動如來，及菩提樹，諸妙蓮花，能於十方做法事者"諸多項目。風雨雷電諸神也不一定能代表天龍鬼神梵天等。從前述北朝墓葬天象圖中以雷神風神代表天界之天或昇天的畫像系統看來，風雨雷電諸神在北朝畫像中似有特定"天"的含義。圖像必須放在同時代的圖像系統中才能顯示其原來可能含的義。因爲單從

---

① 《大正藏・維摩詰所説經》14：555。林世田、李德範編《佛教經典精華》下册，宗教文化出版社，1999年，第462—463頁

② Judy Chungwa Ho, *Tunhuang Cave 249: A Representation of the Vimalakirtinirdesa*, Ph.D Dissertation of Yale University, 1985.

③ 寧强《上士登仙圖與維摩詰經變》，《敦煌研究》1990年第1期，第32—33、36—37頁。

④ 張元林《淨土思想與仙界思想的合流：關於莫高窟第249窟窟頂西披壁畫定名的再思考》，《敦煌研究》2003年第4期，第1—6頁。

⑤ 張元林《淨土思想與仙界思想的合流：關於莫高窟第249窟窟頂西披壁畫定名的再思考》，《敦煌研究》2003年第4期，第4頁。

⑥ 《大正藏・維摩詰所説經》14：555　林世田、李德範編《佛教經典精華》下册，第462—463頁。

畫像的象徵意義來看,此阿修羅須彌山也可以是《維摩詰經》他品提到的佛國淨土,不一定要限定於阿閦佛的妙喜世界,正如《維摩詰經》所表現的多元佛國淨土的含義。退一步説,如果小殿堂中的兩人不是維摩與文殊,那麽,此阿修羅須彌山所呈現的也有可能是其他佛經中提及的佛國淨土。

而《維摩詰經》此處提及的"天龍鬼神梵天等",也常出現於其他佛經裏佛陀的説法場面,作爲佛及佛法的護衛神。下文將提及,249窟圍繞阿修羅腰邊的雙龍與兩旁的飛天、金翅鳥有可能屬於護法的天龍八部,他們在佛經中也常屬於簡稱爲天龍鬼神的一部分。

賀世哲先生不認同249窟窟頂西披屋宇中的兩人是維摩與文殊。他認爲不是文殊,因爲西魏時期敦煌壁畫中没有此種菩薩形象,而西魏時期像摩經變中也没有此種文殊問疾形像。他認爲不是維摩,因爲維摩造像從無比丘形象,而西魏時期的維摩造像,絶大多數是手持麈尾。他認爲屋宇兩人,連同屋外的小仙人,表現的是《雜譬喻經》卷四阿修羅前世爲貧人時,思慮將來如何能長成身形高大"一切深水,無過膝者"的巨人,而終於美夢成真的傳説[1]。

確實,在北魏、西魏衆多的維摩經變圖像裏,包含雲岡、龍門石窟造像與各地造像碑,維摩多著交領漢裝、身處几帳裏,而文殊多著正式菩薩裝。即使敦煌地處邊陲,遠離維摩經變創始與發展成熟的内地,這種形象上的重大差異還是很難解釋。離敦煌較近的炳靈寺西秦(紀年420)第169窟有幅中土最早的維摩變壁畫。維摩詰在帳幔裏寶蓋下,躺在床上,著菩薩裝,頭上有髻,同窟另一維摩詰像也著菩薩裝[2]。總之,在没有進一步證據發現之前,很難有定論。

前文論及249窟須彌山是從昆侖山的仙山形象轉化而來,半開城門也由漢代仙界天門借用過來,而阿修羅是護衛佛及佛法的八部之一,因此249窟阿修羅須彌山可以解釋爲從仙界象徵符號轉換成佛國淨土象徵符號。所以即使249窟殿堂裏的人物不是維摩文殊,249窟的阿修羅頭頂須彌山仍然可被視爲佛國淨土的象徵。而此阿修羅頭頂須彌山的形象,在敦煌莫高窟中自隋朝開始,逐漸成爲維摩詰經變中《手接妙喜世界》圖像的重要象徵符號,下至晚唐、五代窟中的維摩詰經變裏仍然看得見,此點將另文討論。

金翅鳥迦樓羅

249窟窟頂西披這隻人首鳥與鄧縣學莊畫像磚墓及其他南北朝墓葬出土的人首鳥"千秋"在形態上很不相同[3]。最醒目之處是其喙,像鴨嘴一樣大而尖扁,突兀的青色與棕色的臉成很大的對比,頭上戴了像白帽的頭飾。這突兀的大鳥喙與日本奈良興福寺人身鳥頭的迦樓羅(Garuda)(734年)鳥喙極相似,也與四川廣元皇澤寺石窟隋代第28窟説法圖佛陀身後

---

① 賀世哲《莫高窟第249窟窟頂主要圖像研究》,載《敦煌圖像研究——十六國北朝卷》,第264—265頁。
② 《中國石窟·永靖炳靈寺》,圖37、41,第205—206頁。
③ 王愷《人面鳥考》,《考古與文物》1985年第6期,第97—101頁。

浮雕人形鳥頭迦樓羅的鳥喙相似[1]。大而尖的鳥喙成了迦樓羅的標志。根據此突出的大扁喙,幾乎可以斷定249窟窟頂西披這隻也是迦樓羅。北披也有一隻人首鳥,形態於此相似,但無青色大喙與頭飾,應該不是迦樓羅。

迦樓羅,别名金翅鳥,原是印度古代神話中神格化巨鳥,後被引入佛教。按照《妙法蓮花經》等佛經的説法,迦樓羅是護持佛陀的天龍八部之一。此鳥有種種莊嚴寶象,金身,頭上有一個大瘤,是如意珠,每天吞食一條龍王和五百條毒龍。天下有無數迦樓羅,由四大迦樓羅王統領[2]。249窟窟頂西披與他處迦樓羅的大扁鳥喙,也許是用來表示吞食龍的大嘴,頭飾是否與如意珠有關則無法斷定。

飛天

根據吉村憐先生的研究,天(Deva)字義是"神聖者",意指"神",在漢譯佛經中常稱爲"天"或"天人",多數爲"諸天"、"諸天人"、"天衆"等,意即天上的神或天上的衆神。吉村憐先生指出在漢譯佛典與中國文獻裏,很少有"飛天"[3]這個詞;飛天不是特定的詞,指特定的一種天人,而是泛稱正在天空飛翔的天上之神[4]。佛經中的"天"泛指一切居於色界天和無色界中的神,他們通常是印度教或印度神話傳説中的諸神,而"天人"、"天衆"通常指他們的眷屬[5]。所以飛天是正在飛翔的天神或天人。不像一般飛天圖像常成對或成群出現,表示對諸佛的讚嘆與供養,第249窟西披阿修羅右側的飛天單獨出現,且與金翅鳥左右成對,也許可以看做是天衆之一或天衆的代表。

龍

龍在梵語裏爲Naga,乃蛇之神格化。在印度神話中,爲人面蛇尾之半神,住於地下或地下龍宫。佛經中有關龍的記載頗多,多爲住於水中之蛇形鬼類(或謂屬畜生趣),具有呼雲喚雨之神力,亦爲守護佛法之異類。印度的Bharhut、Sanchi、Amaravati,及爪哇的Burobudur等遺跡雕刻之龍,多作人身蛇形之像。可知在古印度,龍即是蛇。傳到中國後,Naga被轉化成中國龍的形狀,麒麟頭,有腳,但長長盤旋的身子仍像蛇。佛經記載常見龍王們住在須彌山下周遭深海龍宫中,也許這是佛教圖像中龍與須彌山、阿修羅形象連結的一個因素。另一個原因是,龍與阿修羅一樣,也是護持佛法的八部之一。第249窟窟頂西披阿修羅身後兩條交纏的龍與須彌山相關,是龍或龍衆的代表,與雲岡第10窟浮雕須彌山腰部纏繞的龍一樣,都

① 皇澤寺博物館《廣元石窟藝術》,四川美術出版社,2005年,圖11、第31頁。

② 《中華佛教百科全書》6:3437。

③ 《中華佛教百科全書》9:5570。

④ 吉村憐《天人誕生圖研究——東亞佛教美術史論文集》,第233—238頁。空中飛行的天人稱飛天,飛天與飛仙容易混淆不清。道教中把羽化升天的神話人物稱爲"仙",而飛行空中的仙人稱爲飛仙。

⑤ 《中華佛教百科全書》3:1231,1223。

是中國式的龍。南朝成都萬佛寺浮雕纏繞須彌山腰的數條龍看起來像蛇,但又似有腿。

天龍鬼神?

阿修羅腰下兩側的飛天與人面鳥,以及纏繞阿修羅腰間的兩條龍,連同阿修羅,所表現的有可能是天龍八部護法神裏的天、龍、金翅鳥與阿修羅;就如阿修羅以四臂四目代表千眼、九百九十九手,這裏會不會是以四位代表八部?或是他們祇以佛經中各別的身份表示護衛佛土?

天龍八部衆,指護持佛法的八種守護神。即(1)天,(2)龍,(3)夜叉,(4)乾闥婆,(5)阿修羅,(6)迦樓羅,(7)緊那羅,(8)摩睺羅伽。《法華經・譬喻品》卷二云:"天、龍、夜叉、乾闥婆、阿修羅、迦樓羅、緊那羅、摩睺羅伽等大衆,見舍利弗於佛前受阿耨多羅三藐三菩提記,心大歡喜,踊躍無量。"[1]此處描述八部對佛陀所説之法心動歡喜。他們原是古代印度宗教與神話傳説中的各種天神鬼怪,受佛威德所感化而皈依佛法,進而護持佛法,成爲佛陀眷屬[2]。因此在大乘經典中,他們也常是佛陀説法時的會衆,參與聽法,莊嚴道場。

《出三藏記集》卷一二《法苑雜緣原始集目録》中有"宋明帝、齊文皇文宣造行像八部鬼神記"之目[3],可知南朝宋齊時,已有八部圖像。唐段成式《寺塔記》載:"東禪院,亦曰木塔院。院門北西廊五壁,吴道玄弟子釋思道畫釋梵八部,不施彩色,尚有典刑。"[4]敦煌莫高窟與麥積山隋唐石窟有八部畫像,四川北部地區廣元、巴中、成都蒲江一帶隋唐石窟群也有八部浮雕。日本奈良興福寺西金堂也藏有8世紀乾漆八部立像:阿修羅、迦樓羅、乾闥婆、緊那羅、五部淨(天?)、沙竭羅(龍?)、鳩槃荼(夜叉?)、畢婆迦羅(蟒蛇?)。可知7、8世紀時,八部造像可能相當盛行。但是敦煌第249窟的天、龍、金翅鳥、阿修羅與隋唐時期的站立人形的八部造型不相同[5]。

夜叉?

夜叉(Yaksa)是住地上或空中,以威勢惱害人類或守護正法之鬼類。據《長阿含經》卷一二、《大毗婆沙論》卷一三三及《順正理論》卷三十一等書所載,夜叉爲北方毗沙門天之眷屬,守護忉利天等諸天,同受諸天種種富樂,並具威勢[6]。

---

① 《大正藏・法華經》9:12。
② 《中華佛教百科全書》3:1264。
③ 《大正藏・出三藏記集》55:92。
④ 《大正藏・寺塔記》51:1023。
⑤ 陳悦新認爲川北石窟的八部形像可能源自北朝石刻中的神王像,見陳悦新《川北石窟中的天龍八部群像》,《華夏考古》2007年第4期,第146—150頁。北周、隋唐石窟中的八部像多與川北石窟的八部形像略同,也許也是出於神王像傳統。關於佛教自然界神王及其北朝時期圖像,見常青《北朝石窟神王雕刻述略》,《考古》1994年第12期,第1127—1141頁;趙秀榮《北朝石窟中的神王像》,《敦煌學輯刊》1995年第1期,第67—70頁。
⑥ 《中華佛教百科全書》5:2701。

第249窟窟頂西披右下角有一位長著豬一樣的頭、像畏獸的怪物。但是他與其他畏獸不同,没有畏獸的青色腳爪,長著赤翼而不是青翼,所以他不屬於畏獸。這長得像鬼一樣的怪物會不會就是天龍八部裏的夜叉呢?南北壁底層供養人之下有一整排夜叉,此怪物與其中獸頭、獸形夜叉有些相似,但多長了赤翼。《大智度論》卷一二謂夜叉有地行、虚空及宫殿飛行等三種[①]。《注維摩詰經》卷一舉鳩摩羅什之説,謂夜叉有地行夜叉、虚空夜叉、天夜叉等三種。天夜叉以佈施車馬之因,故能飛行[②]。第249窟窟頂西披的鬼物如果是夜叉的話,他應是天夜叉,或是代表夜叉衆的夜叉王。

天宫樂神?

小殿堂裏的兩位人物如果不是維摩、文殊,那麽他們是誰呢?前文提及賀世哲先生認爲屋宇裏兩人,連同屋外的小仙人,表現的是佛經中阿修羅前世爲貧人時,思慮將來如何能長成身形高大的巨人。但是這兩座歇山重簷小殿堂,式樣豪華,不像貧人居所,屋外小仙人應該是中國式仙境裏的羽人,不像是前來測試貧人誠心的佛教天人。

這兩位戴頭光人物,裸露上身、掛著披巾,造型與窟頂下沿一圈的天宫伎樂形象非常相似。天宫伎樂被交錯地置於中國式、鴟尾藍頂屋宇與印度式、拱形建築内。這兩座小殿宇有與天宫伎樂中國式屋宇相似的鴟尾藍頂(衹是有歇山重簷式屋頂與翻簷,規模也比較大而正式)。有没有可能他們是佛經中天龍八部中的天宫樂神乾闥婆(Gandharva)與緊那羅(Kinnara)?這衹是假設性的建議,證據並不充足。

乾闥婆又稱香神、樂神,善彈琴,作種種雅樂,是帝釋天的樂神之一,專管天上的音樂。他們不吃酒肉、衹尋香氣作爲滋養,也稱嗅香神,周身散發香氣。在印度神話中,原是半神半人的天上樂師[③]。《注維摩經》卷一説,此神常住地上之寶山中,有時升至忉利天奏樂[④]。緊那羅又譯歌神、樂神,是帝釋天唱歌之神,其身旁常有數千位樂師[⑤]。慧琳《説一切經音義》卷一一云:"真陀羅,古云緊那羅,音樂天也,有美妙音聲能作歌舞。"[⑥]《經律異相》卷四六云,此神原住須彌山北,十寶山間,由昔佈施之力,居七寶殿[⑦]。

第249窟窟頂下沿一整排的天宫伎樂中,有些没配備樂器,可能是專職唱歌的歌伎。小殿堂裏的兩位人物也没配備樂器,左邊這一位左手拇指與食指之間張開,像在演説,也有點像在唱歌,有没有可能是歌神?右邊一位右手拉近臉部,像在唱歌,也有些像聞香的姿態,有

---

① 《大正藏·大智度論》25:152。
② 《大正藏·注維摩經》卷一,38:331。
③ 《中華佛教百科全書》7:3753。
④ 《大正藏·注維摩經》卷一,38:331。
⑤ 《中華佛教百科全書》8:5075。
⑥ 《大正藏·説一切經音義》卷一一,54:374。
⑦ 《大正藏·經律異相》卷四六,53:240。

沒有可能是嗅香神?基於其造型與背景屋宇的相似性,他們似乎也可被看成是天宫伎樂的代表或領導人,這與他們在佛經中的樂神身份似可相合。他們被放在西披正龕龕楣上方兩側,其左右下角正接龕楣的部位就是整排的天宫伎樂。不過小殿堂裹的兩人與隋唐朝石窟中天龍八部浮雕裹常見的站立式或武將式乾闥婆與緊那羅造型不一樣。

大蟒神在何處?

八部中大蟒神摩睺羅伽(Mohoraga)較少被提及,也較少單獨見於畫像。《維摩經略疏》卷二云:"此是蟒神,亦云地龍,無足腹行神……毁戒邪諂,多嗔少施,貪嗜酒肉,戒緩墮鬼神……"[1]可能因爲有些負面形象,而且印度神話裹龍(Naga)也是蛇類,佛經裹有許多關於龍的記載,相對地,大蟒神就被忽略了。

如果249窟窟頂西披在須彌山下,環繞阿修羅周圍的有可能是天龍八部之王或其代表,小殿堂裹的人物有可能是天宫樂神乾闥婆與緊那羅,右下角怪物有可能是夜叉,那麽似乎八缺一,找不到大蟒神摩睺羅伽[2]。大蟒神摩睺羅伽在哪裹呢?

這裹試著列舉幾種可能的假設性解釋:

一、249窟窟頂東披蓮座摩尼珠左下方有一玄武,一黑蛇環繞其身、頭尾相交。玄武的造型通常是一蛇或兩蛇纏繞一龜。此物似獸而不似龜,但纏繞黑蛇後看起來還像玄武。與高句麗壁畫墓中的玄武,尤其是通溝四神塚玄武比較像[3]。玄武是四神中北方之神,但是此披是東披,方位錯置了。249窟窟頂西披有雙龍、北披有類虎之物、東披有雙鳳與玄武,方位都與四神不配對。事實上守護蓮座摩尼珠的雙鳳不一定是朱雀,北披類虎之物不一定是虎,纏繞阿修羅腰間的雙龍也可能不是四神中的青龍。所以方位不配對可能不是個問題。這隻不似龜的玄武看來還像玄武,但因不在北披而失去其方位神含義,可能衹是被當作仙境祥瑞看待。其上黑蛇有可能代表大蟒神摩睺羅伽嗎?它有點細小,不像大蟒蛇,又與玄武形象相連,而且被置於東披而不是西披,所以説它是大蟒神摩睺羅伽有些勉强。

二、或是因爲東披已有纏繞黑蛇的玄武,所以就不再畫蛇了?

三、龍蛇不分。上文提過龍Naga其實在印度傳統中本來是蛇。可能阿修羅身後的龍,既代表龍又代表蛇嗎?但是纏繞阿修羅腰間的雙龍是長著腳的龍,不是腹行的蟒蛇,而腹行照理説是摩睺羅伽的重要特徵。

四、可能就是大蟒神摩睺羅伽缺席了,第249窟窟頂没畫它。大乘佛經中天龍八部並不一定一起出現,有時衹簡稱八部爲天龍鬼神。《妙法蓮華經・序品》衹提八部中六部之王,没

---

① 《大正藏・維摩經略疏》卷二,38:582

② 阿修羅身上纏繞四臂的披巾上半部有點像委迤彎曲之蛇,造型看來似乎在蛇與披巾的曖昧之間,但以蛇身的邏輯看來有些講不通:没有確定的頭與尾,左右兩邊在阿修羅腰間無法相連。以披巾的邏輯來看就可講得通,與一些天宫伎樂的披巾、以及莫高窟285窟正壁印度教多臂神的披巾造型也相似。

③ 楊泓《高句麗壁畫石墓》,圖10,第173頁

有夜叉王與大蟒神摩睺羅伽王,雖然後面提及八部衆。

因爲找不到大蟒神摩睺羅伽,小殿堂裏的人物也可能不是乾闥婆與緊那羅,所以要説第249窟窟頂西披有八部神顯得勉强。但是,即使没有大蟒神、天宫樂神乾闥婆與緊那羅,甚或右下角怪物不是夜叉,並無損於飛天、雙龍、金翅鳥迦樓羅以及阿修羅守衛佛土的含義。他們也許代表天龍八部或天龍鬼神中的部分守護神,但也許祇是以佛經中各别的身份與須彌山一起出現。

甘肅麥積山北周第4窟天龍八部淺浮塑像皆爲站立人形[1],與唐朝以來大部分八部像相似,而與此不相類。249窟有些圖像以及圖像組合都不見於他處,例如阿修羅立須彌山前。此處護法神形象也許是表現249窟造型上的獨特性。

五、窟内壁圖像與窟頂的結合

主尊

西壁圓券大龕内塑一2.4米主尊倚坐佛像,佛像面部經後代重塑,難窺原貌。靠南北壁西端2身菩薩塑像亦經後代改塑,盡失原形。龕内南北壁及龕外兩側各繪12身供養菩薩、4身飛天與2身飛天,龕下部佛座兩側繪有持百鳥的婆藪仙和持髑髏的鹿頭梵志。壁頂上端一周畫天宫伎樂,南北兩壁畫千佛,壁中爲立佛説法圖。南北兩壁下方畫小幅供養人與藥叉。窟頂以下的天宫伎樂、千佛、供養人、藥等佈置格局乃因襲石窟舊制,覆斗窟頂則是創新型制。

除非發現新材料,以目前有的資料來看,此窟主尊的身份難以判定。過去學者常以婆藪仙和鹿頭梵志被釋迦收入佛門的故事作爲依據,認定有婆藪仙和鹿頭梵志相伴時,主尊身份即爲釋迦佛[2]。但是根據張元林先生的研究,整個北朝時期,婆藪仙和鹿頭梵志與主尊組合造像中,有佛像,也有菩薩像,佛像中有倚坐佛、交腳佛,也有趺坐佛和三佛。也就是説,這些與婆藪仙和鹿頭梵志組合造像的主尊不全部是釋迦像。而根據彌勒信仰在北朝的風行看來,有一部分應屬彌勒像。莫高窟北朝石窟主尊座下兩側,一共出現8對婆藪仙和鹿頭梵志,這些主尊當中,7身爲倚坐佛,1身爲交腳佛,交腳佛與倚坐佛通常比較可能被認爲是彌勒造像[3]。這樣的分析也許有助於將來此窟主尊身份的認定。如果此主尊是彌勒佛,則可與全窟可能的淨土主題更相契合。

婆藪仙和鹿頭梵志

婆藪仙和鹿頭梵志從北朝至唐初常出現於佛教造像,許多學者對此做了極具分量的專

---

① 《中國石窟:天水麥積山》,圖229–233。

② 賀世哲《關於莫高窟三世佛與三佛造像》,《敦煌研究》1994年第2期,第67—68頁;賀世哲《莫高窟第285窟西壁内容考釋》,載《1987年敦煌石窟研究國際討論會文集·石窟考古編》,遼寧美術出版社,1990年。

③ 張元林《莫高窟北朝窟中的婆藪仙和鹿頭梵志形象再識》,《敦煌研究》2002第2期,第71—76頁。

題研究[①]。賀世哲先生認爲莫高窟北朝石窟中大多數的婆藪仙和鹿頭梵志似乎是去赴會聽法[②]。王惠民先生認爲婆藪仙和鹿頭梵志通常被置於龕内外最下面的位置,矮小、鄙瑣的負面形象與高貴莊嚴的主尊成强烈對比,顯示他們是佛教的反面人物。最通常的含義是,由於他們皈依佛教前爲外道,因此就成了外道的代表,佛教對他們的征服也就象徵佛教對外道的征服[③]。他的説法對解釋這些造像的共同含義是可行的。

而張元林先生進一步闡釋,婆藪仙和鹿頭梵志的含義從北朝佛教發展歷史背景來看與當時的佛道之争有關聯。佛教與道教的鬥争貫穿了整個北朝的歷史,北魏太武帝滅佛,實際上是司徒崔浩和天師道領袖寇謙之所領導的道教勢力對佛教勢力的致命打擊。及文成帝復法,佛教又被抬高到尊崇地位。莫高窟254窟、249窟主尊佛座兩側下方的低下、醜陋的婆藪仙和鹿頭梵志代表的正是再得勢後的佛教勢力對失風的道教的貶損與嘲諷[④]。這樣的説法印證當時佛道激烈鬥争的歷史情況似乎是可信的。如果此説能成立,也可幫助我們瞭解此窟窟頂的傳統神話題材應該不是道教題材,或是融合借用道教神仙故事,也不是教並列展示佛道兩教。從全窟圖像系統的邏輯來看,不太可能在主龕主題上貶損外道(道教)後,再於窟頂顯要部位對其大方展示與提攜。作爲佛教石窟,其圖像系統的服務目的應該衹有對佛教的宣揚。

龕楣

龕楣上繪有5身坐蓮瓣座上的化生伎樂,旁飾雲朵形忍冬葉、禽鳥組成的圖案。此處伎樂是化生身份是值得留意的,因爲蓮座化生是往生佛國淨土的明顯符號。而雲狀的忍冬葉紋也與回漩蓮瓣、蓮花一樣,經常用來表示不同於凡間的佛國淨土的空間,或象徵往生淨土過程的一部分[⑤]。因此此處身坐蓮瓣座上的化生伎樂與雲朵形忍冬葉紋似乎預告全窟主題與往生佛國淨土有關。而南北壁(後代重塑)菩薩立像後側,靠近主壁角隅邊上,也各繪有一蓮座化生。

南北壁千佛

南北兩壁畫千佛,壁中爲立佛説法圖。根據賀世哲先生的研究,莫高窟北朝石窟的千佛表示過去、現在、未來三世十方諸佛。石窟兩壁繪千佛原意是爲禪觀,但是對普通信衆與供

① 松本榮一《敦煌畫の研究》,東京東方文化研究所,1937;1995(3);柳村《觀莫高窟説法龕》,《敦煌研究》1985年第3期;賀世哲《關於莫高窟三世佛與三佛造像》,《敦煌研究》1994年第2期,第67—68頁;賀世哲《莫高窟第285窟西壁内容考釋》,謝生保《試論敦煌石窟壁畫中的婆藪仙人和鹿頭梵志(提要)》,《2000年敦煌學國際學術討論會論文提要集》,敦煌,2000年。

② 賀世哲《敦煌圖像研究——十六國北朝卷》,第110—111頁。

③ 王惠民《婆藪仙和鹿頭梵志》,《敦煌研究》2002年第2期,第64—70頁。

④ 張元林《莫高窟北朝窟中的婆藪仙和鹿頭梵志形象再識》,《敦煌研究》2002年第2期,第71—86頁。

⑤ 吉村憐《天人誕生圖研究——東亞佛教美術史論文集》,第92—108頁。

養人來説,毋寧是爲了求諸佛庇佑、避禍祈福,來世托生佛國淨土[①]。

南壁説法圖中佛立蓮花座,幾字形緑水寶池,被認爲是早期西方淨土變雛形[②]。北壁説法圖中佛立蓮花座也有幾字形緑水寶池,祇是形象略小。莫高窟隋代第401窟東壁北側説法圖與初唐第57窟北壁中央阿彌陀説法圖的連座下有類似幾字形緑水寶池[③]。如果幾字形緑水寶池是早期西方淨土變雛形這樣的説法正確,那麼249窟南北壁全壁體現的是佛國淨土的形象。

從南北朝到隋唐時代,許多派駐邊區的將領都有"使持節"的名號,表示他們是皇帝派令駐蹕在外的將領。他們的駐蹕點都旌幡飛揚,出入時浩蕩的出行隊伍中都有侍從執旌持節以顯示身份。南北壁中央立佛説法圖,佛頭上寶蓋兩側各垂下一個四層旌節,與窟頂南北披騎龍鳳的護駕仙人所執節旗遥相對應。騎龍仙人持青旗,騎鳳仙人持黑旗,寶蓋下的旌節則是黑白相間[④]。這應該是經過細心設計,寶蓋垂旌處表示是發號司令者的駐扎地點,而持節者是使者。持節仙人護駕龍鳳車飛快奔往目的地西披天界,也與兩壁立佛的説法處緊密相關,而佛的説法處可能也是清淨佛土。

六、河西、高句麗與漢魏晉墓葬文化傳統

敦煌北魏末西魏初249窟、285窟窟頂的傳統仙界和祥瑞圖像,很多與河西、高句麗魏晉南北朝墓葬圖像類似,有其特殊歷史原因。敦煌地處河西邊緣,以地緣關係比較容易解釋此二窟與河西墓葬圖像的關聯。但高句麗地處東北,此二窟與高句麗壁畫圖像的關聯,以及河西與高句麗墓葬圖像的相似性就很難理解。

魏晉十六國時期,中州板蕩,戰亂頻仍,中原地區傳統文化遭到嚴重破壞。自永嘉之亂至北魏前期近200年間,中原幾乎不見墓葬;然而除世族南渡的江南之外,漢魏墓葬制度卻仍見於偏遠的河西、東北與高句麗。此二地區因地處偏遠邊地,大量人口從中原遷徙至此以避離戰禍,乃能持續漢與魏晉文化傳統。對漢、魏晉傳統文化的保持,應是河西與東北高句麗在南北朝時期,壁畫墓圖像相似的主要原因。

東北、高句麗

漢朝爲防禦匈奴,加强北方邊郡守衛。西漢初,在東北設有遼東、遼西、右北平、漁陽、上谷五邊郡,擊敗古朝鮮後在其地設立樂浪、臨屯、玄菟、真番四郡,後合併爲七郡,漢文化大量

---

① 賀世哲《敦煌圖像研究——十六國北朝卷》,第139—140頁。

② 施萍婷編《敦煌石窟全集・阿彌陀經畫卷》,商務印書館,2002年,第68、5頁。

③ 施萍婷編《敦煌石窟全集・阿彌陀經畫卷》,第68頁;羅華慶編《敦煌石窟全集・尊像畫卷》2,第57頁。

④ 劉永增也提到南北壁説法佛圖旁的旌節,見劉永增《莫高窟249窟天井畫内容新識》,載《2000年敦煌學國際學術討論會文集》,第20頁。

輸入此地[1]。

從漢末開始,中原即戰亂不斷,大量人民經幽薊前往"三郡烏桓之地"[2](遼東、遼西、右北平三郡)。公孫氏在遼東割據自立後,又有大批吏民自青、兗、徐遷往遼東,遼東與這些地區維持關係密切。漢魏文化主要經由幽薊與青、兗、徐向遼東、遼西傳播,而此趨勢也延伸到北朝鮮高句麗地區。這些流民大多來自漢文化傳統深厚的中原與山東地區[3]。

高句麗在漢末魏晉時代勢力逐漸强大,以吉林省集安縣通溝附近爲中心,日漸發展,並逐步攻取樂浪諸郡與遼東一代。在南北朝時期,其勢力範圍已北達東北南部,南至朝鮮半島中部。高句麗自古即與中原有所聯繫,通過與樂浪諸郡、遼東地區的接觸,在文化上更是關係密切[4]。

因此永嘉之亂後,中原動蕩時,東北、朝鮮地區能夠保持與延續漢魏晉傳統文化,最明顯的是墓葬文化。遼東、遼西、高句麗南北朝時期墓葬與漢、魏晉墓葬多相似處。如多室墓結構、墓主夫婦像、墓主正面坐像、宴飲庖廚、樂舞百戲、車騎出行、墓頂日月雲氣天象圖。其墓室結構佈局、主題、造型與圖像都常見於東漢晚期山東、河南、河北墓葬中的壁畫與畫像石。

河西地區

漢初於西北設隴西郡。漢武帝時,匈奴西部渾邪王降,收河西地,設立武威、張掖、酒泉、敦煌四郡,後與隴山以西合爲八郡,大力經營。河西地當中西陸路交通孔道——絲綢之路要衝,境内有匈奴、羌、胡、月氏等族聚居,漢朝徙民充實西北邊郡,廣開屯田,興修水利,漢文化乃奠基於此地[5]。

漢末董卓之亂,關中凋敝,魏晉時期透過招引流民、發展農業等方法,重建經濟,以此爲基地發展西北與河西。因此魏晉時期河西與關中政治、經濟緊密聯繫,其密切關係也表現在文化上[6]。

西晉傾覆後,河西地區先後建立了"前涼"、"後涼"、"南涼"、"西涼"、"北涼",史稱"五涼"的地方割據政權,統治此邊陲地帶近150年。十六國南北朝初期,中原殘破凋敝,河西局勢卻相對穩定,吸引大批中原人士避居於此。涼州局勢實際開拓者與建立西涼的張軌,建設其都城姑臧(武威)成西北地區文化中心,經學頗盛。而後北涼創建者沮渠蒙遜與西域各國貿易,與北魏、南朝通商,促進經濟繁榮;並且鼓勵佛教、支持譯經。在前涼與北涼積極經營

---

① 孫毓棠編《秦漢史》,中國大百科全書出版社,1986年,第14、184頁。

② 馬長壽《烏桓與鮮卑》,上海人民出版社,1962年,第147頁。

③ 李梅田《魏晉北朝墓葬的考古學研究》,第151—156頁。

④ 孫毓棠編《秦漢史》,第144、48頁;魏存成《高句麗遺跡》,第2—7頁。李殿福《集安高句麗墓研究》,《考古學報》1980年第2期,第175—184頁

⑤ 孫毓棠編《秦漢史》,第184—185頁

⑥ 李梅田《魏晉北朝墓葬的考古學研究》,商務印書館,2009年,第158—159頁。

之下,河西經濟文化得以發展,成爲保持和延續魏晉文化傳統的重要地之一[①]。

陳寅恪(1890—1969)在《隋唐制度淵源略論稿》書中提出"西晉永嘉之亂,中原魏晉以降之文化轉移保存於涼州一隅,至北魏取涼州,而河西文化遂入於魏,其後北魏孝文宣武兩代所制定之典章制度遂深受其影響……"[②]

根據陳寅恪先生,河西涼州對北朝文化的貢獻,主要來自於對魏晉文化之轉移與保存,而表現在典章制度上。除了典章制度外,439年北魏攻破北涼後,涼州佛教與佛教藝術向北魏傳播,對中國早期佛教石窟藝術有深遠影響[③]。

同樣重要的也反映在墓葬文化上,如十六國時期酒泉丁家閘5號墓壁畫所示,河西地區墓葬保留許多中原漢魏晉墓葬傳統與圖像。其部分墓葬文化先影響長安關中一帶墓葬,進而對北魏初期墓葬産生影響[④]。

河西、東北高句麗兩地區因歷史因素,分别保持與延續了部分漢魏晉文化傳統,但單從這層面來解釋這兩地區十六國南北朝時期墓葬壁畫中一些圖像(如衆多祥瑞、日神、月神、飛翔仙女、山林狩獵圖等)與細節的高度相似性似乎不夠。細節部分,例如前述十六國時期河西丁家閘五號墓,戴進賢冠執麈尾的墓主坐像、其牛車、多環髮髻的女樂伎等,都與遼東遼陽、遼西北票等地同時期的墓室壁畫相似[⑤]。高句麗晚期壁畫石墓有來自南朝墓制的影響[⑥],但是上述這些漢傳統仙境圖像多不見於南朝出土的墓中[⑦],不能解釋爲共同淵源於南朝文化。鄭巖先生推測,十六國至北朝時期,中國北方可能有一文化通道,經過黄河河套地區,連結河西走廊與東北高句麗地區[⑧]。這是合理的假設,可惜目前尚無實質證據支持,他也没有進一步探討此問題。

敦煌第249窟和第285窟窟頂四披繪有衆多傳統祥禽瑞獸、仙界圖像,其中一部分來自於河西地區所維持與發展的漢與魏晉墓葬文化傳統。而河西與東北高句麗魏晉南北朝時期的壁畫墓圖像有極相似之處,顯示此二區可能有特殊聯繫。249窟與285窟的仙境祥瑞圖像除了來自河西本地墓葬圖像的傳承,也有來自北魏墓葬後來發展的因素。而北

---

① 岡崎敬《四、五世紀的絲綢之路與敦煌莫高窟》,載《中國石窟·敦煌莫高窟一》,第198—202頁。

② 陳寅恪《隋唐制度淵源略論稿》,中華書局,1963年,敘論,第2頁。

③ 關於河西涼州的佛教藝術,宿白先生在其《涼州石窟遺跡與"涼州模式"》的論文裏有深入探討。宿白《涼州石窟遺跡與"涼州模式"》,《考古學報》1984年第4期,第435—446頁;重刊於宿白《中國石窟寺研究》,文物出版社,1996年,第39—51頁。

④ 李梅田《魏晉北朝墓葬的考古學研究》,第161—165頁。

⑤ 湯池《漢魏南北朝的墓室壁畫》,見宿白編《中國美術全集·繪畫編12·墓室壁畫》,文物出版社,1989年,第11頁。

⑥ 楊泓《高句麗壁畫石墓》,第164—166頁。高句麗曾受南朝册封,遣使東晉、南朝多次。見魏存成《高句麗遺跡》,第5—6頁。

⑦ 雲南昭通東晉霍承嗣墓,有墓主正面坐像,是南朝墓中的少數例外。見雲南省文物工作隊《雲南昭通後海子東晉壁畫墓清理簡報》,《文物》1963年第12期,第1—6頁。鄭巖認爲,雲南昭通霍承嗣墓,大同、洛陽北魏墓,磁縣、太原、濟南等地北齊墓葬中常見的墓主坐像,很可能受到東北遼東、遼西地區漢、魏晉墓葬壁畫的影響。見鄭巖《魏晉南北朝壁畫墓研究》,第41頁。

⑧ 鄭巖《魏晉南北朝壁畫墓研究》,第145—146頁。

魏的墓葬文化顯示,初期有來自河西的因素,亦曾受過至少兩波南朝文化的重大影響[①]。這期間錯綜複雜的文化重疊關係,這裏就不再深究,留待討論249窟窟頂南北披龍鳳車時探討。

七、仙境圖像與佛教圖像:從墓葬到石窟

佛教圖像在初入中國時,即與中原地區的墓葬藝術發生關聯。牟子《理惑論》記載漢明帝陵上作佛圖像。東漢墓葬中也發現佛陀圖像,這些佛像的位置與意義多與西王母關係密切。佛陀被視爲與東王公西王母等中國傳統神仙相類似的神仙,在觀念上屬於仙佛不分[②]。

魏晉南北朝時期墓葬出現的佛教圖像如飛天、摩尼珠、蓮花、小佛像等逐漸增多,但絶大多數衹是零碎的佛教的象徵符號,而不是以一種宗教的圖像系統出現。這些零星出現的佛教象徵符號,通常與漢魏墓葬中常見的仙境圖像並置,顯示兩者在意義上並沒有明顯的差異,佛教圖像被視爲漢魏傳統的仙境圖像相似之類,或是被涵括在傳統仙境含義裏。

南北朝時期爲數不少的墓葬出現或多或少的佛教圖像,因篇幅關係在此無法全部討論。高句麗墓葬中的佛教圖像出現得比中原和南朝都早,而且如前述,高句麗與河西墓葬圖像有許多相似處,所以下面將舉高句麗三處墓葬壁畫的佛教圖像來與249窟窟頂做比較。

吉安通溝高句麗舞踊塚主室藻井

前文提過有狩獵圖像、時代大約爲西晉至十六國後期之間的高句麗早期壁畫墓舞踊塚,其主室屋頂藻井,除了三角火焰紋與蓮花紋,還繪有雙雞、羽人、人首鳥、飛馬、龍、鳳、一對角抵、日輪(内有三足烏)、月輪(内有蟾蜍)、星宿[③]。日輪、月輪、星宿等天象表示屋頂藻井爲天,羽人、祥瑞表示此處亦爲仙境。火焰紋與蓮花紋可能是佛教的象徵圖像。這些圖像集合於象徵天的屋頂藻井,代表此處既是天,也是滿佈祥瑞的仙境。如果蓮花火焰紋確實是佛教圖案,則佛教象徵圖案衹佔全體畫面很小一部分,似乎表明傳統仙境圖像系統涵蓋佛教圖像的仙境含義。

值得注意的是在漢畫像中,除了洛陽西漢卜千秋壁畫墓屋脊的升仙祥瑞天象圖,武梁祠屋頂的一系列祥瑞圖代表有意志的天之外,代表仙境的祥瑞通常不出現於屋頂,而出現在屋頂下的山牆、屋樑隔牆或牆壁上。但在舞踊塚主室藻井上呈現天象、祥瑞仙境、佛教仙境三者結合並置的圖像。表面上這種天、仙境、佛教仙境三合一的呈現方式似乎與249窟窟頂圖像有幾許相似之處,但是兩者在觀念上其實不相同。此處可能是以傳統仙境思想涵蓋佛教

---

① 宿白《三國兩晉南北朝考古》,載《中國大百科全書 · 考古學》,中國大百科全書出版社,1986年,第421—422頁。宿白先生的研究指出,除鄧縣、襄樊之外,青州也是南方文化向北傳播的重要地區,見宿白《青州城考略——青州城與龍興寺之一》,《文物》1988年第1期,第47—56頁。關於這點另文討論249窟窟頂西披龍鳳車時會再提及。

② 巫鴻《早期中國藝術中的佛教因素(2—3世紀)》,見《禮儀中的美術》,第289—343頁。

③ 《通溝》,卷下,圖版10　楊泓《高句麗壁畫石墓》,第167—168頁。

圖像,而249窟圖像顯示傳統升仙思想已經被轉換成佛教天堂觀念,衹是以漢魏仙境符號呈現佛國淨土。

平壤德興里壁畫墓

前文提過的平壤德興里壁畫墓[①]穹窿頂北披有幅紀年408年的長題記。穹窿頂四披壁畫裏有數量豐富的仙境圖像,南披一道銀河貫穿整披墓頂,牛郎織女分立兩邊,西披有飛翔玉女仙人。此外還有日月星象、飛馬、飛魚、人首鳥、獸首鳥等各類祥禽異獸,以及前文提過的狩獵圖。後室藻井繪有蓮花紋與火焰紋,南壁入口兩側繪蓮花,與北壁墓主坐像相對;後室東壁北側畫有蓮花與七寶池,南側有"中里都督典知七寶"等字樣的題記,畫像多已漫漶。從整體圖像看來,題記雖然顯示墓主是"釋迦文佛弟子",佛教圖像卻衹佔整個墓室壁畫的一小部分,衆多的祥瑞與仙境圖像佔據前室絶大部分的穹窿頂,而後室畫像也以(可能爲墓主來世準備)世俗生活爲主。這種情況似乎表明,墓主死後雖然渴望進入佛國天堂,但墓室設計者似乎對佛教認識粗淺,不真正瞭解佛教的來世與佛國淨土,仍然未脱離漢魏的升仙的傳統,佛教天堂似乎無異於傳統仙境,所以還是大部分以漢魏傳統的仙境符號來呈現天堂[②]。

集安長川一號墓

1970年出土的集安長川一號壁畫墓位於高句麗中期都城丸内城附近,其年代一般認爲5世紀末6世紀初,或有認爲5世紀前半葉高句麗遷都平壤前[③]。前室以六重頂石做成疊澀藻井。藻井四披繪有迄今發現最豐富的高句麗與南北朝墓葬佛教圖像,極受重視。藻井東側繪有墓主禮佛圖,施禪定印佛爲正面坐像,其上層有飛天、其下有蓮瓣圖案,東壁門上方繪有蓮瓣上雙人化生童子。西側藻井壁畫漫漶,仍可見騎士馳騁祥雲上,兩側見雙人化生。其餘三側藻井也繪有各種祥雲、飛仙、蓮瓣紋、雙人化生童子與八尊菩薩像。連接四壁第一重頂石分繪四靈。前室東壁門邊繪二門吏,餘三壁分別繪歌舞、宴飲、伎樂百戲與山林狩獵。前室墓頂石壁畫已完全剥落。後室四壁與藻井均繪整齊的蓮花圖案,墓頂石上繪日月星宿。

因前室墓頂石壁畫不存,温玉成先生認爲後室墓頂石壁畫的日月星宿代表蒼天在上,前室藻井佛教圖像代表佛,前室四壁宴飲百戲狩獵等圖像代表人間。他推論此天、佛、人三層空間的佈局,體現了十六國南北朝初期視天爲至尊,佛居天之下的觀念,也承襲漢晉以來的

---

① 朝鮮畫報社《德興里高句麗壁畫古墳》,第10—15頁;見魏存成《高句麗遺跡》,第200—201頁;魏存成《高句麗考古》,吉林大學出版社,1994年。

② 李清泉對德興里壁畫墓墓頂與長川一號壁畫墓做了簡短比較,見李清泉《墓葬中的佛像——長川一號壁畫墓釋讀》,載巫鴻編《漢唐之間的視覺文化與物質文化》,第489頁。

③ 吉林省文物工作隊、吉安縣文物保管所《吉安長川一號壁畫墓》,第154—173頁。李清泉對此墓年代的討論做了詳細的整理,見李清泉《墓葬中的佛像——長川一號壁畫墓釋讀》,注4,第498頁。

傳統觀念①。這種天、佛、人三層次的觀念確實與漢魏晉畫像裏的天、仙界、人間三分法雷同,祇是,佛雖取代了東王公西王母等神仙,地位可能與這類神仙相當。而前室三壁歌舞、宴飲、伎樂百戲與山林狩獵的佈局也與漢魏墓葬類似。

李清泉先生認爲整個墓室設計如佛堂或石窟寺的佈局結構,可能借自石窟或寺院的裝飾格局爲範本,或以其粉本圖樣爲根據而設計。雖然整個墓室設計如佛寺,但是供養人禮佛在佛教寺院石窟中向來被放在次要位置,這裏卻被提升到主像佛兩側,成爲墓室圖像最重要焦點所在。因此佛原本的至尊形象被淡化,成爲象徵天堂的符號②。這種觀點與上述的天、佛、人概念比較,也許是異曲同工,都是著眼於以佛教天堂形象表達傳統仙境天堂觀念。

確實,長川一號壁畫墓的佛教圖像雖精心設計並近似佛堂,但是仍未完全脱離漢魏升仙思想的框架,對於死後進入佛國淨土的渴望,並無大異於升仙的追求。長川一號墓將墓葬與佛教天堂聯繫起來,但是對佛教天堂的呈現,是基於追求個人死後來生的幸福,而不是對佛教淨土教義的理解與關注。

長川一號壁畫墓借用可能來自佛寺或石窟寺的佛堂的佈局,而北朝末期、西魏時期,在天水麥積山與敦煌莫高窟石窟寺裏,則出現了漢魏傳統祥瑞仙境圖像。在麥積山第133窟有龍虎、鳳鳥、仙人等,第127窟有龍車、畏獸,敦煌第249窟、285窟裏有各種仙境祥瑞。這種現象顯示,傳統墓葬與佛教造像、石窟之間,似乎彼此滲透,相互借用畫像符號。其中的原因可能是,石窟寺爲生者祈福、墓葬爲死者安魂,出資建造墓葬與石窟的人都是基於一項共同關注,即關心死後歸宿與來世之福。但是彼此借用畫像符號,並不表示這些墓葬與石窟圖像指涉相同觀念。

長川一號壁畫墓仍未完全脱離傳統升仙思想架構,是以禮佛圖像表達期盼逝者進入仙境天堂的觀念,佛陀形象祇是象徵天堂的符號。反過來,麥積山、敦煌石窟是將漢魏仙境圖像用於石窟,以仙境符號呈現佛國淨土思想。漢魏墓葬的仙境符號被轉換成佛國淨土的象徵,將墓葬傳統升仙觀念轉換成佛國淨土思想。升仙觀念與佛國淨土思想原是兩套不同的來世觀念系統,但是對普通信衆來説,都指向死後的依歸與來世的幸福,因此出現彼此圖像與象徵符號的互用的現象。然而,北朝末期石窟設計者借用墓葬的仙境圖像與符號時,並不像是隨意摘取,敦煌249窟的例子顯示仙境圖像的利用井然有序,是一個經過細心設計的畫像系統與佈局,以表現佛教天堂淨土爲中心③。

北魏往生淨土思想流行,祈願往生的造像記跟著流行。學者對這時期造像記的研究指出,北朝造像記内容有三分之一是爲死者來世求福,其中很多是爲親屬發願,祈求脱離地獄,

① 温玉成《吉安長川高句麗一號墓的佛教壁畫》,《敦煌研究》2001年第1期,第68—70頁。

② 李清泉《墓葬中的佛像——長川一號壁畫墓釋讀》,第471—502頁。温玉成《吉安長川高句麗一號墓的佛教壁畫》,第70頁。

③ 張倩儀認爲出現在石窟的傳統墓葬圖像龐雜不成體系,見張倩儀《魏晉南北朝升天圖研究》,商務印書館,2010年,第214、240—241頁。

往生淨土天堂。這些内容大多表明信衆是帶著功利心態信仰淨土，對淨土信仰没有真正理解[①]。而更多人是以傳統升天觀念來理解淨土信仰，淨土信仰的興盛來自於升仙傳統中對進入仙境天堂祈盼的延伸與轉化。這個現象有助於解釋爲何在淨土變成熟前，石窟設計者會想到利用漢魏仙境圖像來表現佛國淨土。

南北朝時期，佛教接收漢魏以來民衆對來世之福的追求，以佛教極樂世界替代漢魏仙界天堂。民衆信仰佛教，多半不全然是因爲心儀佛教教義，而是祈求死後靈魂進入天堂。佛仍衹是一種替代神仙信仰，受重視的是佛教提供的來世保障與往生佛國樂土的承諾，但是當他們皈依佛教時，他們祈求的天堂樂土已從傳統的仙境轉化成佛教的佛國淨土。從長川一號壁畫墓以佛堂式圖像期盼升入天堂，到敦煌249窟以仙境圖像表達佛國樂土，顯示出南北朝時期傳統升仙觀念已逐漸讓位給佛教的淨土思想，雖然大部分民衆對佛國淨土的接受仍立基於傳統追求仙境天堂的概念。

八、"淨土變"成熟前的佛土形象：249窟的天堂樂土與早期淨土變

前文討論天門時提及，仙境或天堂的概念由山石林泉式的仙山逐步發展成樓閣殿堂式的天宫，而天門形象暗示了此轉型的起點。天堂的形象由仙山轉化爲天宫，其中一個重要因素可能來自於佛經對佛國天堂的描述。大乘佛經中對西方極樂世界、佛國淨土天宫佛國淨土的描繪多是很具體的，有豪華天宫、七寶石鋪地、七寶池蓮花、不鼓自鳴仙樂，以及數不盡的寶珠、寶蓋、香花、伎樂、天女等等。中國山石林泉式的仙山天堂概念顯然不合適用來呈現這類源自印度欲界天感官享樂式的極樂世界，於是樓閣殿堂式的天宫概念取而代之，爲後來蓬勃發展的淨土變圖像鋪了路。

麥積山西魏第127窟壁畫與北齊河北響堂山第1窟浮雕有中國最早期西方淨土變圖像。麥積山第127窟右壁龕上的西方淨土變壁畫[②]，中央佛殿内阿彌陀佛坐蓮座上，四周環繞衆菩薩弟子。殿前樹一建鼓，兩旁爲樂隊與舞者。畫面前方兩側爲高聳樓闕與樹林。下方帶狀地區爲寶池緑水，水中有蓮花與水鳥。北齊南響堂山第1窟阿彌陀西方淨土變浮雕[③]（現藏美國華盛頓佛利爾美術館）中，阿彌陀佛頭頂爲垂珠豪華寶蓋，兩旁圍繞菩薩衆。寶蓋上方及兩旁滿佈衆佛及飛天伎樂。畫面兩側各有一高大樓閣代表淨土天宫，佛座前方有蓮池與坐在蓮瓣上的化生童子。樓閣天宫與蓮池化生是西方淨土最明顯的標志。

---

① 佐藤智水《北朝造像銘考》，《史學雜志》86卷10期，1977年，第18—19頁；侯旭東《五、六世紀北方民衆佛教信仰——以造像記爲中心的考察》，中国社会科学出版社，1998年，第181—183頁。

② 《中國石窟・麥積山石窟》圖161。

③ *Masterpieces of Chinese and Japanese Art*：*Freer Gallery of art Handbook*，Washington，D.C：Smithsonian Institution，1976，p.38.

前述四川成都南朝萬佛寺遺址出土兩塊浮雕石碑中,較長的一塊背面常被辨識爲阿彌陀淨土變,應該是法華經變。畫面上部爲靈鷲山説法圖,説法場面以兩側高大門闕以及中央三角形水池表現佛國淨土,池中有蓮花與化生童子。下部山巒起伏間穿插法華經各品故事[①]。這幅畫像也是中國最早的淨土變圖像之一。

敦煌249窟雖然時代上可能與麥積山西魏第127窟和萬佛寺法華經變石碑相近,而祇比北齊響堂山西方淨土浮雕略早,但是所呈現的佛教天堂樂土完全不同。249窟窟頂西披所展現的天堂樂土形象是近於漢代山石林泉式的仙山概念,而麥積山127窟與響堂山浮雕所代表的中國早期西方淨土變展現的是樓閣殿堂式的天宫概念。然而,249窟窟頂西披須彌山上的半開城門——"天門"表明,其仙山概念已經進入巫鴻所説的"隱含新觀念"階段:以天堂的"疆界"與"門限"來表達往生者最後的目的地——仙境裏的佛國天宫,並預示了更新更大的"人爲空間"(淨土天宫圖像)將會來到。在而麥積山127窟與響堂山第1窟浮雕的西方淨土變,以及萬佛寺法華經靈鷲山説法圖中的淨土圖像,畫面兩側皆有一對高大樓閣,樓閣除了表示是天宫建築一部分以外,似乎也象徵天宫入口的闕門,保留了天門的原始含義[②]。

值得注意的是成都萬佛寺浮雕中的須彌山、彌勒經變與法華經變的三幅圖像中,都有與北朝畫像中相似的起伏山林。前文討論狩獵圖時提及,北朝畫像中山巒起伏、動物出没圖像常有仙境的含義。萬佛寺浮雕山林圖提供了另一個由傳統仙境圖像轉化爲佛國淨土圖像的例子,也爲敦煌249窟窟頂下沿山林動物圖像與佛國淨土的關聯提供一間接的可能性。

在敦煌莫高窟,北魏石窟尚無淨土變,僅有其雛形説法圖。北魏末西魏初第249窟、285窟出現墓葬仙境圖像,以昆侖仙山、祥禽瑞獸等仙境圖像系統象徵淨土。到了北周、隋、初唐時期的一些石窟裏,祇剩零星仙境圖像點綴初期淨土變,成爲莫高窟仙境圖像的餘波。初唐淨土變日趨成熟,盛唐則蔚爲大觀。當淨土變在隋唐時代逐漸發展成熟時,這些仙境圖像則逐漸銷聲匿跡[③]。

麥積山127窟地近河西,而且其窟頂的龍鳳車圖像與249窟南北披龍鳳車形象極相似,爲何所表現的佛教天堂樂土概念會如此不同?這問題没有理想答案。仔細分析可發現,249窟與127窟的畫風相當不同。127窟精緻洗練,畫中人物皆纖細高雅,似南朝顧愷之畫風,249窟較粗曠簡略,似河西本地與西魏及後來北周關西畫風。除了龍鳳車相似之外,127窟題材極豐富,例如七佛、西方淨土變、涅槃經變、十善十惡、本生故事等,大多爲249窟所無。所以也許可説,249窟與127窟的龍鳳車可能用了淵源相同的粉本,但是其他圖像則可能各有其本,各有淵源,也各有其創新。

---

① 較長的一塊碑,横向從中間斷成兩半,上半部背面以前常被錯誤指認爲阿彌陀淨土變,經趙聲良辨識爲法華經變。趙聲良《成都南朝浮雕彌勒經變與法華經變考論》,第36—37頁。

② 巫鴻提及在麥積山127窟與響堂山浮雕的西方淨土變圖像中門闕與天門的關聯,見《漢代藝術中的天堂圖像和天堂觀念》,載《禮儀中的美術》,第25—259頁。

③ 初唐以後仙境圖像同樣也在墓葬裏消失,見張倩儀《魏晉南北朝升天圖研究》,第247—249頁。

九、結　語

249窟全窟造像是以佛國淨土思想爲主題。畫師借用中國傳統的天、天界、祥瑞、仙境等藝術象徵語彙與元素來呈現佛國淨土。漢代的仙境圖像被轉化爲逝者往生圖。東西兩披顯示的是佛國的莊嚴與淨土的入口,南北披龍鳳車奔馳的目的地是逝者往生的佛國淨土。

窟頂四披下方沿的山石鳥獸及狩獵圖,源自於漢代的山林祥瑞圖像,原來即有仙境含義,表示整個窟頂是仙境,奇禽異獸在仙境與普通祥瑞動物分道揚鑣,成爲龍鳳雲車的護衛,護駕行列裏還添加了南北朝墓葬常見的畏獸。而普通祥瑞動物則留在代表仙境的山林巒石間,狩獵圖加强了山林動物的祥瑞與仙境含義。

西披風伯、雨師、雷神、霹電等傳統天上神人原來出現於漢代天神出行圖,在249窟這些神人集中於西披,表示此域是天界,是仙境,也是佛土。雙臂擎日月的阿修羅與金翅鳥、飛天等進一步宣示此天界是佛國淨土,也是佛陀信衆人生與信仰之旅的目的地。東披蓮花座與摩尼珠有明顯的佛教含義。摩尼珠意爲離垢或無垢與光淨,蓮花則是不爲垢穢所染,兩者用來象徵佛土的莊嚴無穢垢。

南北披的龍鳳雲車的隨從護衛有傳統神話中的奇禽異獸、畏獸、持節騎龍鳳仙人與佛教圖像大忍冬葉紋、飛天,但没有漢畫天神出行圖的隨從神人,顯示龍鳳雲車裏的人物,並非天神,而是凡人(此點此文尚未討論)。他們正飛奔前往西披的旅途中,周圍雲氣繚繞,滿佈回漩蓮瓣,顯示他們已上仙境佛土之路,衹是未達天宫終點。傳統的仙境的象徵圖像被轉化爲佛土的意象,升仙的雲車被轉用爲往生淨土的隱喻。龍鳳車將另行文深入探討。

(美國　舊金山市立大學)

從莫高窟盧舍那與涅槃圖像的配置看地論思潮對敦煌佛教的影響

殷光明

敦煌現存早期盧舍那法界像三鋪,分繪於第428、427、332窟中,三窟建造的時代相接,分別開鑿於北周、隋、初唐時期。三窟有許多共同點:都是中型塔廟窟。主室形制相同,前部人字披頂,後部平頂,有中心塔柱。窟内部分繪塑内容、佈局和配置基本一致或相似:南壁繪盧舍那像(第332窟位於中心柱南向面),西壁繪涅槃圖像(第427窟位於前室西披),其中第332窟西壁長圓券龕内繪塑涅槃像一鋪,與南壁後部繪涅槃經變相連接;除第428窟中心柱四面開龕造像外,第427、332窟中心柱東向面與南、北壁前部各塑一佛二菩薩立像一鋪,南、西、北面開龕造像或繪圖像;第428窟四壁上部影塑千佛,第427、332窟前部人字披、後部平頂等也大都繪千佛。

莫高窟現存完整的單鋪盧舍那法界像6身,涅槃圖像15鋪,僅此三窟將盧舍那與涅槃圖像配置於一窟,初唐以後再無此例。因此,我們認爲此三窟相同或相似的配置與佈局,尤其是盧舍那像與涅槃圖像的配置,反映了相同的佛教思想和理念,應是在共同的佛教思潮影響下出現的,即受到了這一時期地論思潮的影響。

一、地論思潮的盛行

北魏末年《十地經論》的譯出,標志著我國華嚴思想的傳播進入了一個新階段,不僅促進了《華嚴經》、《十地經論》的流行,成爲北方佛學的熱點,尤其是對《十地經論》的研究和弘揚,長期成爲華嚴義學發展的先導,對我國佛教思想及佛教藝術的發展産生了深遠影響。

《十地經論》,簡稱《十地論》、《地論》,世親(又稱天親,4—5世紀)著,爲印度大乘佛教經典,也是中國佛教地論學派所依據的主要經典。北魏永平元年至四年(508—511),菩提流支、勒那摩提於洛陽譯出《地論》,共12卷。《地論》是對相當於《華嚴經·十地品》某個單行譯本(《十地經》)内容的解説,在華嚴類單行經中,《十地經》及《十地經論》曾受到廣泛關注,一度與《華嚴經》並行流傳。

自《地論》譯出後,華嚴義學很快發展成爲北方佛學的熱點,迅速向各地傳播,成爲盛極一時的佛教思潮。並從北魏到唐初,出現了傳習、弘揚《地論》的"地論學派",其學者稱地論師,"《地論》師居研究《華嚴》之首席,實亦可謂爲《華嚴》師也"。《地論》學爲以後華嚴宗的創

立奠定了組織基礎,提供了思想資料,故學界認爲"《地論》學實華嚴宗之古學,華嚴宗實《地論》師之後裔"[①]。

地論宗分南、北二派。自菩提流支、勒那摩提譯出《十地論》後,"慧光師勒那,道寵師流支。其派別殊異,當已於譯經時已見之"[②]。南派系的始祖勒那摩提,爲中天竺人,北魏永平元年(508)到洛陽弘法,譯出《十地論》、《寶性論》等二十餘卷。弟子慧光(468—537)爲南北朝時代的義學高僧,地論派南道創始者,參預《十地論》翻譯,"以素習方言,通其兩諍。取捨由悟,綱領存焉。自此《地論》流傳,命章開釋……其《華嚴》、《涅槃》、《維摩》、《十地》、《地持》等,並疏其奧旨而弘演導"。撰成《十地經論疏》等,使《十地論》得以暢行,也使他見重於朝,知名於野。東魏時(534—550)任國僧都,北齊時(550—580)轉任國統,他都是佛教界的領袖人物。就現在資料而言,研習《地論》、《華嚴》的代表人物主要出自慧光一系的地論派。

慧光的弟子很多,"時光諸學士翹潁如林,衆所推仰者十人,揀選行解,入室惟九"。傳承其地論學說者,就有法上、僧範、道憑、慧順、靈詢、僧達、道慎、安廩、曇衍、曇遵、曇隱等,其中以法上爲上首,道憑四傳到智儼,開闢華嚴立宗的端緒,所以華嚴宗也可視爲南道地論師系統的發展。

《地論》譯出後就受到北魏統治者的支持,從北魏歷北齊、北周至隋數朝中,受朝廷重用的上層僧人多爲《地論》的弘揚者,其中出自南道地論師中的各級僧官,包括大統、國統、國都、州統最多。《地論》雖發源於洛陽、鄴都,但諸師足跡則遍於各地,他們聯繫上層,游化於民間。因而,南道地論派成爲這一時期最有權實,也最有影響的佛教力量。其門下大都沿襲慧光之學統,精通《地論》、《華嚴》,且兼習《涅槃》等經論,還重禪修,多禪僧,各有所長,各有側重,對這一時期的佛教思想、藝術產生了重要影響。

尤其是地論派不僅研習《華嚴》、《地論》,且大都精通《涅槃》義學,對此湯用彤先生有精闢論述:

> 約在孝文帝世,北方習《涅槃》者特多。此經來自涼州,可見元魏佛法與涼州關係之密切。釋僧範因聽《涅槃》而出家。初學《涅槃》,頓盡其致。後復就慧光學,著《涅槃疏》,因變疏引經,製成爲論,故稱爲《涅槃論》。釋惠須亦初聽《涅槃》,後復就光師出家,以決所滯。道憑亦早學《涅槃》、《成實》等,後乃從光學律。釋靈詢亦少習《成論》、《涅槃》,後亦學於慧光。據此可見《涅槃》乃當時所常講。慧光大師,備通經論,爲當世所宗,故學《涅槃》者亦從之受業。光師著有《涅槃疏》。門人法上及再傳弟子慧遠,均特以此經擅名。而隋僧靈俗曾學於道憑,亦善《涅槃》,並作經疏。[③]

---

① 湯用彤《漢魏兩晉南北朝佛教史》,北京大學出版社,1997年,第633—634頁。

② 湯用彤《漢魏兩晉南北朝佛教史》,第613頁。

③ 湯用彤《漢魏兩晉南北朝佛教史》,第601頁。

慧光大師,備通經論,爲當世所宗。因其在《地論》翻譯中的重要作用,又受師勒那傳授,不僅精通《華嚴》、《地論》等經典,並深明《涅槃》、《維摩》等經義,對這些經典及義理作了疏論。因而,其門人、弟子從之受業者,也大都精通《地論》、《華嚴》,兼習其他經論,尤其是精於《涅槃》義學,並多有疏論。北魏孝文以來,研習《涅槃》的重要高僧大多是地論宗師慧光的門人,有僧範、慧順、道憑、靈詢、法上、道慎等。法上(495—580)是慧光諸弟子中最突出的代表,法上有弟子法存、靈裕、慧遠等,以慧遠(523—592)的成就最大。

至隋初時,《地論》學不僅在廣大僧衆中普遍流行,也受到隋王朝的高度重視。開皇年間,先設立講解佛教典籍的"五衆主"和"二十五衆主",《十地論》均名列其中。經洛陽、鄴都之後,長安又成爲地論師系的傳教中心,及《十地論》研究、傳播的又一個基地。《十地論》流行的思潮,一直持續到唐貞觀年間,隨著《華嚴經》的研究,才浸没於華嚴宗的發展之中。就這一時期傳播《十地論》而言,是以慧遠系僧人爲主。這些弘傳《十地論》、《華嚴》者,大都研習《涅槃》,這明顯是受了慧遠治學的影響。

慧遠,爲周、隋兩代的高僧,雖屬地論學派之名師,以開講《十地論》而聞名,但他極重《涅槃》,堪稱隋代《涅槃》名匠。《續高僧傳》卷八本傳謂其:"祖習《涅槃》",並著有《涅槃義疏》10卷。隋代佛教界也將慧遠推爲《涅槃》之名師。據《續高僧傳》卷一五《玄會傳》載:"(玄會)造涅槃義章……自(曇)延、(慧)遠輟斤之後,作者祖述前言。惟會一人,獨稱孤拔。"由道宣此語,可知曇延、慧遠在隋代的涅槃義學是爲世所推。湯用彤《漢魏兩晉南北朝佛教史》亦云:"(法)上之弟子慧遠,齊隋之間,推爲泰斗。則爲地論而兼涅槃之學者……其《大乘義章》,常歸宗涅槃也。"[1]慧遠《大乘義章》認爲:《華嚴》、《涅槃》"是等諸經,乃可門別,淺深不異。若論破相,遣之畢竟。若論其實,皆明法界緣起法門。語其行德,皆是真性緣起所成。"衆所周知"法界緣起"是華嚴的根本教理,"華嚴一部經宗,通明法界緣起"[2]。可知地論派兼修《涅槃》,是認爲《涅槃》與《華嚴》"皆明法界緣起法門"。

慧遠門下多出英才,據《續高僧傳》所收來看,其弟子多爲隋唐名僧,見於記載者就達十九人之多,其中靈璨、善胄、慧遷三人曾分任開皇中的五衆衆主之職。開皇七年(587),隋文帝詔"六大德"入關,其中就有洛陽慧遠。慧遠自洛陽入長安,跟隨慧遠入長安的弟子們,也大多具有相同的經歷。他們早年在鄴都師從慧遠,北周武帝滅佛,他們與慧遠一樣,均避禍隱遁。隋初開始又不斷聚攏於慧遠身邊,管理僧衆事務,傳道佈法,名噪一時,開皇七年至大業初年的十餘年間,成爲此系僧衆活動的黄金時期。尤其是在仁壽年間(601—604),他們大都赴各地送舍利,數年之後才返回,對各地的佛教産生了重要影響。兹列舉幾人於下:

寶安,"初依慧遠聽涉《涅槃》,博究宗領"。周滅齊亡,南投陳國,大隋一統還歸鄉壤,返至洛陽,又從慧遠。開皇七年,入關住淨影寺。"當(慧)遠盛日,法輪之下聽衆將千。"寶安"講《十

① 湯用彤《漢魏兩晉南北朝佛教史》第20章《北方涅槃之學》。

② 智儼《華嚴一乘十玄門》,《大正藏》第45册,頁514a

地》、《涅槃》,純熟時匠"。後奉敕置塔於營州梵幢寺,安置舍利。(《續高僧傳》卷二六本傳)

慧遷(548—626),"愛玩《地論》,以爲心賞之極"。精通《涅槃》、《地持》,並得講授。齊亡法毁,南奔陳國。隋代興起,至洛陽還附依慧遠,"住大興善,弘敷爲任。開皇十七年,敕立五衆。請遷爲十地衆主"。此後常弘撰《十地經論》,京邑乃多無與比肩者。(《續高僧傳》卷一二本傳)

辯相,師從慧遠,研讀《十地經論》,"而於《涅槃》一部詳核有聞,傳名東壤"。隋文帝開皇七年(587),隨慧遠入長安,建淨影寺,住寺弘法。其後,煬帝設道場於洛陽,召請高僧講道,其亦在召請之列。至唐代,師住勝光寺,頗受高祖、太宗之禮遇。(《續高僧傳》卷一二本傳)

寶儒,曾於鄴都師從慧遠,"《十地》微言,頗知綱領"。周武滅法時,南奔至陳;隋朝建立,歸洛陽投慧遠,"聽《大涅槃》首尾三載,通鏡其旨。即蒙覆述,遠自處坐,印可其言"。後隨慧遠入關住淨影寺。仁壽年間曾奉詔鄧州建舍利塔。(《續高僧傳》卷一〇本傳)

靈璨(549—618),師從淨影寺慧遠,"深明《十地》、《涅槃》,備經講授"。是隨慧遠入長安的十大弟子之一,住大興善寺。慧遠去世後,於開皇十七年(597)任五衆衆主,於淨影寺大宏佛法。仁壽年間,奉敕護送佛舍利於懷州長壽寺。(《續高僧傳》卷一〇本傳)

道顔(?—622),初學慧遠《涅槃》、《十地經論》。"仍頻講授,門學聯鑣,道啟東川,開悟不少",後隨慧遠入關住淨影寺。仁壽年間,應詔送舍利於桂州。(《續高僧傳》卷二六本傳)

僧昕,暨周滅二教逃隱泰山,隋代興起,從學慧遠。《十地論》、《涅槃》,咸究宗領。後入關住興善寺,"時復談講,辯詞迅舉,抑揚有度"。(《續高僧傳》卷二六本傳)

智嶷,爲康居王族後裔,自幼習《法華》。24歲時從學於慧遠,以《十地》、《涅槃》爲業,"皆可敷導"。後入關中,住静法寺。仁壽年間,置舍利塔,"敕召送於瓜州崇教寺,初達定基,黄龍出現於州側大池,牙角身尾合境通矚,具表上聞"。(《續高僧傳》卷二六本傳)

兹不一一列舉,僅從《續高僧傳》所載慧遠門下的弟子來看,雖師從地論宗師慧遠習《十地論》,而其中一半則以修習涅槃義理爲主,兹表列如次:

序號	僧　名	在慧遠門下所學之經論或其所最精通之經論	《續高僧傳》卷數
1	寶儒	十地、大涅槃	卷一〇本傳
2	靈璨	十地、涅槃	卷一〇本傳
3	慧暢	涅槃	卷一〇本傳
4	淨業	涅槃	卷一二本傳
5	善胄	涅槃	卷一二本傳
6	辯相	以十地、涅槃為主	卷一二本傳
7	慧遷	十地、涅槃、地持	卷一二本傳
8	智徽	涅槃	卷一五本傳
9	玄鑒	涅槃	卷一五本傳
10	行等	涅槃	卷一五本傳

續表

序號	僧　名	在慧遠門下所學之經論或其所最精通之經論	《續高僧傳》卷數
11	寶安	十地、涅槃	卷二六本傳
12	明璨	初諳涅槃、後隨慧遠學諸部經論	卷二六本傳
13	僧昕	十地、涅槃	卷二六本傳
14	道嵩	最崇涅槃	卷二六本傳
15	智嶷	十地、涅槃	卷二六本傳
16	道顔	涅槃、十地	卷二六本傳

從上表所列慧遠門人來看，其中16人中，有8人兼修《十地》、《涅槃》，還有8人則以習《涅槃》爲主。由此可知，由於慧遠當世極重涅槃義學，其弟子亦多精通該經，並多以涅槃義學名世。

除慧遠一系的地論學派外，這一時期還有不少地論師也兼修《涅槃》等經論，在這一佛教思潮中，起了重要作用。如淨願，精通《十地》、《華嚴》、"或統解《涅槃》、或判銷《四分》，乃造疏十卷，文極該贍"。隋文帝造舍利塔時，奉敕遣送舍利於潭州之麓山寺。又如道洪(574—649?)，隋唐時期高僧。開皇六年出家，從學於曇延法師，"雖廣流衆部，偏以《涅槃》爲業教之極也，故敷演之。所以師資傳道，聲績逾遠近"，復從淨願法師學《十地論》，"窮《地論》，傍通經數，德器崇振"，後奉隋煬帝之詔，入大禪定道場，專事弘經。唐貞觀年間(627—649)，爲律藏寺上座，且住大總持寺。貞觀十四年，應寶昌寺之請，講説《涅槃經》。玄奘始譯經之時，即參與譯場，任"證義"之職。還有圓超，以"《十地》、《涅槃》是其經略。言行所表，必詢猷焉"。仁壽末年，奉敕造舍利塔於廉州化城寺。

以上高僧大德均屬知識僧侶，多是兼修《十地》和《涅槃》者，或以修習《涅槃》爲主，兼修《十地》等經論。這一時期長安地區的這些佛教思潮和流派的活動，對各地産生了重要影響，尤其是他們大都赴各地送舍利，必然成爲弘揚和傳播的主要力量，這一潮流也波及於當時的敦煌佛教。

二、地論思潮對敦煌的影響

從敦煌文獻現存約四十號《十地論》及相關文獻來看，地論思潮曾在敦煌流行。《十地論》譯出後引起了當時佛學界普遍的重視，競相傳習，影響尤爲廣泛，這與當時北魏王朝的推崇關係密切。宣武帝(500—515在位)"雅愛經史。尤長釋氏之義，每至講論，連夜忘疲"。他親自主持《十地論》的翻譯，並由朝廷重臣崔光親自作序，使此經具有御用經典的性質。崔光熱衷於宣講和研究佛教經典，他"每爲沙門朝貴請講《維摩》、《十地經》，聽者常數百人，即爲二經義疏三十餘卷"[1]。敦煌文獻P.2984、S.5002號就保存有"侍中崔光作十地論序"(首題)。

1 《魏書》卷六七《崔光傳》，中華書局，1974年，第1499頁

其序云：

> 以永平元年，歲次玄枵，四月上日，命三藏法師北天竺菩提留支，魏雲道希，中天竺勒那摩提，魏雲寶意，及傳譯沙門，北天竺伏陀扇多，並義學緇儒一十餘人，在太極紫庭，譯出斯論十有餘卷。斯二三藏並以邁俗之量，高步道門，群藏淵部，罔不研攬。善會地情，妙盡論旨。皆手執梵文，口自敷唱，片辭隻説，辯詣蔑遺。於時皇上親紆玄藻，飛翰輪首，臣僚僧徒，毗贊下風。四年首夏，翻譯周訖。[1]

敦煌文獻中現存有《十地論》34號：P.2033、2984、2086號，S.01721、04823、09972、09524、12432號，俄18099、16067、02984、00162、08973、08383、18063、08096、17207、17634、18410、18078、05293、04616號，日208、209號(杏雨)，BD02958、04105、01121、14808、11273、07539、05834號，中散0504(上圖090號)、0355(上博32號)、2507(臺圖098號)號[2]。其中卷一4號，卷二1號，卷三1號，卷四3號，卷五2號，卷六4號，卷七4號，卷九5號，卷十3號，卷十一1號，卷十二6號。《十地論》歷代大藏經均收，但敦煌本保留了該譯本較古老的形態，可供校勘。其中S.4823爲年代最早的紀年寫本，尾題："正光二年(521)經生李道胤寫，用紙廿七張。"P.2086"十地論法雲地第十卷之十二"，有"開皇十四年(594)四月二十五日"紀年，爲邑人淨通師等32人所造經，題記中羅列了所有32人的姓名，並書發願題記：

> 夫三界皆苦，萬法俱空，自命捨身命財，爲求八字滅苦，幽暗四等，出彼欲海者哉。略等希玄正路，爲修三佛，出世橋樑，度濟含識，同證惠眼。勸化邕(邑)人，共造無漏法船，願度苦海，歲次甲寅七月癸巳朔，敬造佛名經一部，流通在世。便(使)法輪常轉，廣開法目，悟道群籍，願爲三界二十八天　閻羅苦趣　師僧父母君王、諸邑檀越，家國含零(靈)抱識，同歸法界；體性如如，一依獨出玄路，果德圓備，種性朗現，俱成妙覺。

這種羅列衆多人名，且將關於寫造《佛名經》的題記寫在《十地論》後的情況，在敦煌遺書中較爲少見，可能反映了二者之間在信仰上的聯繫。尤其是現存"十地論法雲地第十卷之十二"寫本内容，應與敦煌早期盧舍那法界像所繪内容有關。

敦煌文獻中還收藏有一些地論師對《十地論》的注疏，其中就有慧光上首弟子法上《十地論義疏》。聲名顯赫的法上，據《續高僧傳》卷八本傳，其9歲誦《涅槃》，12歲出家，獲"聖沙彌"之稱。及入洛陽，創講《法華》，專意《涅槃》。後投慧光受具，往來於鄴、洛之間。應衆陳請，"乃講《十地》、《地持》、《楞伽》、《涅槃》等部。輪次相續，並著文疏……故時人語曰：京師

---

① 《大正藏》第26册，頁123a。

② 以上敦煌文獻中《十地論》的數量及編號爲方廣錩教授提供，在此表示誠摯的感謝。

極望,道場法上。"40歲,因魏大將軍高澄之奏請入鄴都,乃任僧統,掌理僧録。及北齊興起,文宣帝(550—559在位)尊爲國師,事之如佛,"常佈髮於地,令上踐焉"。天保二年(551),尊爲國師,國置十統,以法上爲"大統",餘爲"通統"。後又受敕爲戒師,爲帝及后妃、重臣等授菩薩戒。主管僧侶事務近40年,所轄之寺四萬餘所、僧尼二百餘萬。著有《十地論義疏》、《大乘義章》等。敦煌文獻尚殘存《十地論義疏》第一(S.2741)、三卷,其中北周保定五年(565)寫本就是法上後記的《十地論義疏》第三卷(P.2104),是研究《十地論》及學派的重要資料:

> 從校量離垢地訖,用紙三十五張,一校竟。保定五年歲次乙酉比丘智辨,爲法界衆生敬寫大乘《十地義記》,若有尋玩之者,智慧逾明,悟空會旨,使增開解,終乎出世,以法匡物,導化蒼生,同登妙覺,覺法上述。

法上再傳於法存、融智、慧遠三人,在敦煌文獻中就有法上高足著名地論大師慧遠的不少釋論。

慧遠(523—592),俗姓李,敦煌人。13歲出家,博覽大小乘經典,20歲從法上受具足戒,有慧光之十大弟子爲他證戒,可見他在早年就頗受地論學派慧光師資的重視。後專師法上,從學七年,盡學餘部。創講《十地》,伏聽千餘,致使"負笈之徒,相諠亘道"。北周滅齊後便行廢教,無人敢抗辯,惟獨慧遠曾據理力争。至隋興,慧遠返洛,大開法門,遠近望風來歸,復爲文帝所重,敕任洛州沙門都。不久,應召返回西京,敕住興善寺。後住淨影寺,弘法佈道,從游之徒七百餘人皆四方精華。著有《大乘義章》26卷、《十地經論義記》14卷、《華嚴經疏》7卷、《大般涅槃經義記》20卷、《法華經疏》7卷、《維摩經義記》4卷等,凡20部百餘卷。

其中敦煌文獻中就保存有慧遠撰《觀無量壽義疏》(S.524背、北鳥94),《維摩經義記》(S.2688、北吕96),《勝鬘義記卷下》(P.2091),其中P.2091尾題:"勝鬘義記卷下。釋慧遠撰之也。"並有題記:"大隋大業九年(613)八月五日沙門曇皎寫之,流通後世,校竟也。經疏卷之下。"

尤其引人注目的是,慧遠撰《十地經論義記》14卷(現存8卷),在敦煌文獻中發現了P.2048《十地義記》卷第一的另本譯經,對地論學的研究彌足珍貴。還有《大般涅槃經義記》(北雨90,S.2731),其中前者存1512行,尾題:"《涅槃義記》卷第一,大德沙門慧遠法師撰之。大隋大業十一年(615)敦煌郡沙門曇枚敬寫。"又小字一行:"聖曆元年(698)七月十四日。"

慧遠屬南道地論派,其對各經釋義多用該派宗義。另外,P.3570、3727、2680有唐代卷子《隋淨影寺沙門慧遠和尚因緣記》,記述慧遠和尚反對周武帝滅法,在廬山説法,與隋文帝受記興法等事。P.2971還有慧遠壁畫的榜題底稿等[①]。説明慧遠在敦煌佛教中具有相當大的影響。

---

① 參見施萍亭《敦煌隨筆之二》,《敦煌研究》1987年第1期。

通過對敦煌保存的《十地論》相關文獻分析,我們有以下三點認識:

一是從崔光《十地論序》來看,《十地論》於永平四年(511)譯出,敦煌有正光二年(521)寫本,相距譯出時間僅十年,説明《十地論》譯出不到十年,就已在敦煌流行。敦煌文獻有P.2104北周保定五年(565)《十地義疏》法上後記寫本,法上(495—580)生年86歲,卒於北周大象二年(580),當時法上65歲,北周保定五年(565),即北齊天統元年,法上時任北齊大統,其《十地義疏》已在敦煌傳抄,可知北周敦煌佛教與北齊佛教聯繫相當密切。又有隋大業九年(613)、隋大業十一年(615)以及聖曆元年(698)慧遠《涅槃經》等疏論的抄本。這些地論師的疏論及有關地論的文獻,其紀年有北魏、北周、隋及初唐每個時代,正與地論思潮流行的時期相同,説明敦煌佛教與中原的佛教思潮、流派互動極爲密切,這一時期的地論思潮也在敦煌盛行。

二是經過對敦煌文獻中有關《十地論》寫本的梳理,可以看出敦煌所傳應爲南派地論,並與作爲南派地論的重要代表法上、敦煌人慧遠關係密切。敦煌文獻中慧遠的疏論,既有《十地論》,又有《涅槃經》、《維摩經義記》等大乘經典,正是地論派既重《地論》、《華嚴》,又兼習《涅槃》、《維摩》等經論的表現。另外,不僅有不少慧遠的注記、疏論,還有有關慧遠的因緣記和壁畫榜題底稿,説明慧遠對這一時期的敦煌佛教具有重要影響。尤其引人注目的是,開皇十一年(591)隋文帝詔令天下州縣各立僧尼二寺。仁壽元年(601)又"下敕率土之内普建靈塔,前後諸州一百一十一所,皆送舍利"[1]。其中上述高僧智嶷奉詔送舍利至瓜州(敦煌)崇教寺(即莫高窟),隨即於瓜州崇教寺起塔,而智嶷即爲慧遠的門人。作爲慧遠的門徒,奉詔到敦煌送舍利和建塔,必然,也理應會肩負著地論派弘法佈道的責任和義務。

三是《地論》學説曾廣泛流傳,以至掀動佛教界,上接兩晉,下迄隋唐。從北朝及隋唐的敦煌文獻來看,既有大量不同卷本的《華嚴》寫本,也有不少《地論》等華嚴類單行經的注記疏論,説明這一時期華嚴思想、地論義學在敦煌相當盛行[2]。地論派活動於北魏末年到初唐時期,與地論思潮在敦煌傳播的時間基本一致,尤其是從敦煌《十地論》和相關注記寫本的傳播及南派地論的活動來看,在當時敦煌華嚴思想是以地論思潮爲主流。正如第332窟聖曆元年(698)《李君莫高窟佛龕碑》所雲:"瑞號湧《十住(地)》之□(論?),不謝《華嚴》之説。"[3]

綜上所述,從敦煌文獻保存的有關《十地論》資料來看,地論思潮對這一時期的敦煌佛教産生了重要影響,這也反映在這一時期洞窟的題材及配置上,敦煌早期盧舍那法界像的出現,及與涅槃等圖像的配置就是具體的表現。

---

① 《大正藏》第50册,頁517c。

② 殷光明《敦煌盧舍那法界圖像研究之二》,《敦煌研究》2002年第1期。

③ 馬德《敦煌莫高窟史研究》,甘肅教育出版社,1996年,第275—281頁。

三、盧舍那與涅槃圖像配置反映的義理

敦煌現存早期盧舍那法界像三鋪，分繪於北周第428、隋代第427、初唐第332窟中。北周至初唐洞窟現存涅槃經變五鋪，即北周第428窟，隋代第280、295、427窟，初唐332窟，五窟各一鋪[1]，其中第428、427、332三窟，既繪盧舍那像，也繪有涅槃經變，其在洞窟中的具體配置如下表：

早期盧舍那與涅槃圖像的配置

窟號	時代	盧舍那佛位置	涅槃圖像位置	涅槃圖像内容
428	北周	南壁後部	西壁北側	涅槃圖
427	隋	南壁後部	前室窟頂	隋繪涅槃像，宋繪為涅槃經變
332	初唐	中心柱南向面	西壁、南壁後部	西壁龕涅槃塑像，南壁後部繪涅槃經變

北朝末年興起的地論思潮，歷經北齊、北周、隋，一直持續到唐貞觀年間，才隨著《華嚴經》的研究、浸没於華嚴宗的發展之中。地論派既重《華嚴》、《十地》經論，又兼修《涅槃》、《維摩》等大乘義學的學統特點，從此三窟中的内容和配置就可看出。

盧舍那像與涅槃圖像最早出現於第428窟中。莫高窟第428窟爲北周窟，學術界稱之爲“建平公窟”。據考古排年研究，第428窟約建於北周明帝武成二年至武帝建德三年(560—574)[2]，即建於北周武帝建德三年毁法之前的十餘年間。在佛衣上繪有法界内容的盧舍那佛像，出現於東魏、北齊、北周時更是盛極一時。正如學界已指出的，盧舍那法界像是對《十地經》“法雲地”中“光照十道衆生”的表現，也就是説在地論思潮影響下出現的。北周孝明帝即位的第二年(558)，就爲“先皇敬造盧舍那織成像一軀，並二菩薩，高二丈六尺”[3]。上既崇之，下彌企尚。我們認爲第428窟盧舍那像(圖1)很有可能就是依據當時流行的單行本《十地經》，或《十地論》所繪。



圖1 第428窟盧舍那像

① 第420窟窟頂北披與西披的法華經變中也穿插有部分涅槃經變。

② 李崇峰《敦煌莫高窟北朝洞窟的分期與研究》，敦煌研究院編《敦煌研究文集·敦煌石窟考古篇》，甘肅民族出版社，2000年，第75頁。

③ 法琳《辯正論》卷三，《大正藏》第52册，頁508a。



圖2　第428窟涅槃圖

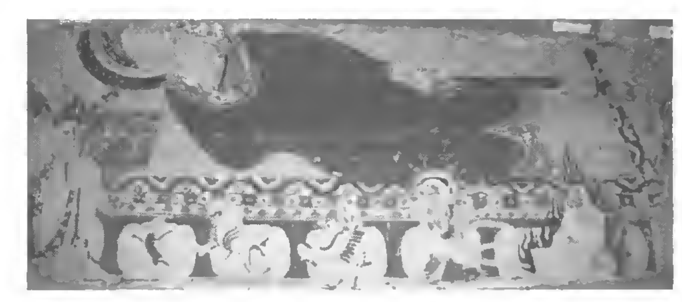


圖3　第427窟涅槃圖

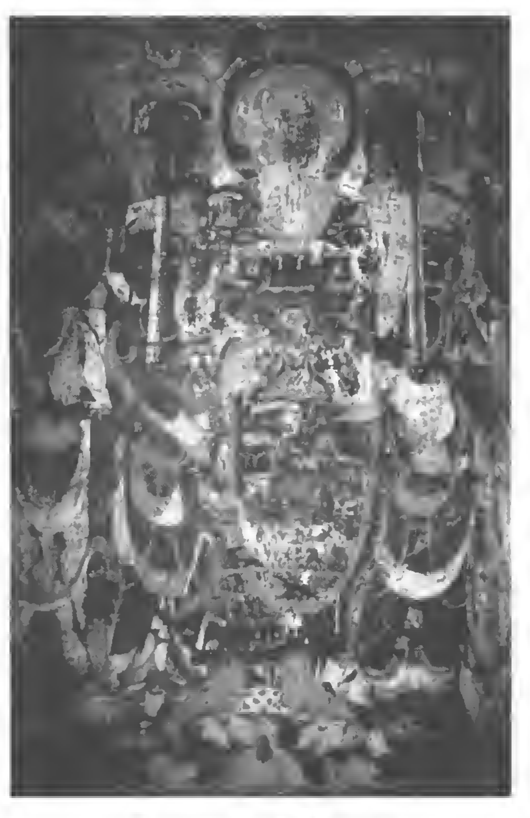


圖4　第427窟盧舍那像

此窟涅槃圖像的出現也應與地論思潮有關。在我國石窟中，據統計克孜爾石窟現存繪有壁畫的80個洞窟中，53個洞窟内繪有涅槃經變，其中45個爲中心洞窟，説明最遲於5世紀初已盛行①。中原地區涅槃經變也出現較早且多，據統計北朝時期就有19鋪，最早見於雲岡石窟第11窟，造於太和年間。最晚的見於麥積山石窟第26窟，爲北周作品②。而敦煌北魏第260、263窟佛傳圖則僅繪降魔成道和初説法圖，直至北周第428窟中，才開始繪製涅槃圖（圖2）。因此，盧舍那與涅槃圖像在第428窟中同時出現與地論思潮的影響不無關係。

隋代第427窟前室窟簷（宋修）頂西披隋畫涅槃佛一身，宋重畫爲涅槃變（圖3）。主室後部南壁中央繪盧舍那佛一鋪（圖4）。第427窟不僅與第428窟毗鄰，在建造時代上相接，盧舍那像所繪位置也在主室後部南壁，圖像内容及構圖形式大致相同，有明顯的繼承關係。第427窟的建造時間，正值地論系慧遠及弟子僧衆，在長安弘揚和傳播活動的黄金時期。仁壽年間（601—604），慧遠的門人智嶷奉詔送舍利至瓜州（敦煌）崇教寺（即莫高窟），隨即於瓜州崇教寺起塔。尤其引人注目的是：在隋開皇九年至大業九年（589—613）時期，敦煌莫高窟曾以空前的規模建窟造像，其中有一批繪塑精美的大中型石窟，在藝術上取得了很大發展，敦

① 賈應逸《克孜爾與莫高窟的涅槃經變比較研究》，載《龜兹佛教文化論集》，新疆美術攝影出版社，1993年。

② 賀世哲《敦煌壁畫中的涅槃經變》，敦煌研究院編《敦煌研究文集·敦煌石窟經變篇》，甘肅民族出版社，2000年。

煌研究院將這批洞窟定爲隋代二期洞窟，其中就有第427窟①。慧遠弟子多兼修《十地》和《涅槃》，或以《涅槃》爲重，其中奉詔送舍利至瓜州崇教寺的智嶷，就"依承慧遠，傳業《十地》及《涅槃》"。另外，慧遠就是敦煌人，智嶷奉詔赴師父家鄉送舍利，也理應肩負著弘傳此系教理的責任和義務。尤其是敦煌文獻中發現有慧遠所著《十地經論義記》的另本譯經，或許就是由智嶷帶到敦煌的。以上應是此窟繪盧舍那像和涅槃圖像的主要原因之一。



圖5　第332窟涅槃像

第332窟建於初唐聖曆元年(698)，主室平面方形，中間設中心塔柱，西壁開橫長方形龕，内塑釋迦佛涅槃像，南壁後部畫大幅涅槃經變一鋪(高3.70×寬6.08米)(图5、6)。這是莫高窟最早的一鋪塑繪聯壁的涅槃經變，也是莫高窟初唐(618—705)87年間唯一一鋪涅槃經變。中心柱南向面盧舍那法界像與南壁後部涅槃變相對而繪(圖7)，北壁後部繪維摩經變。《李君莫高窟佛龕碑》文有此窟内容的主旨："乃於斯勝岫造窟一龕，藻飾四周，莊嚴具備，妙宫建四廬之觀，寧漸波若之言；瑞號湧十住之□，不謝華嚴之説……馳心八解脱，締想六神通。遠扣寂滅之爾，後起涅槃經變……乃爲詞曰：法身常住，佛性難原。形色化應，跡顯真權。無爲卓爾，寂滅凝玄。乘機逐果，示變隨緣。"②正是盧舍那與涅槃图像相配置的说明。

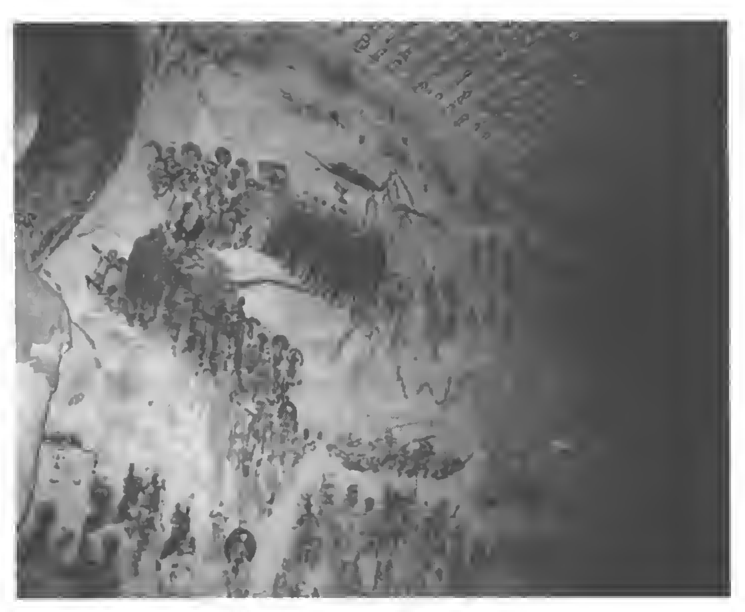


圖6　第332窟涅槃經變



圖7　第332窟盧舍那像

① 樊錦詩、關友惠、劉玉權《莫高窟隋代洞窟的分期》，甘肅民族出版社，2000年，第118—126頁。

② 上揭馬德《敦煌莫高窟史研究》

由此來看,此三窟將盧舍那與涅槃圖像相配置,正是上述地論派既重《十地論》,又兼修《涅槃》義學的表現。在地論始祖慧光至慧遠的四宗判教中,就認爲《涅槃》、《華嚴》都説"佛性常住",將二經判爲四宗中最高階位的"常宗"。"佛性常住",也就是《涅槃經》的中心教義"一切衆生悉有佛性,如來常住無有變易",以此説明二者反映的佛教義理相通。

一是此三窟將涅槃圖像與盧舍那法界像配置,就是對"若論其實,皆明法界緣起法門語其行德,皆是真性緣起所成"義理的認知和表現。

慧遠《大乘義章》認爲:《華嚴》、《涅槃》"是等諸經,乃可門别,淺深不異。若論破相,違之畢竟。若論其實,皆明法界緣起法門。語其行德,皆是真性緣起所成。"

衆所周知,大乘《涅槃經》著重論述了涅槃佛性問題,"一切衆生皆有佛性",涅槃具有"常、樂、我、淨"四德等。而《華嚴》經典則强調法身的遍在性,也宣導菩提智慧(成就涅槃之智慧,即佛性)一切衆生本有的思想。《華嚴經》云:

> 如來智慧無處不至。何以故?無有衆生、無衆生身如來智慧不具足者。但衆生顛倒,不知如來智。遠離顛倒,起一切智、無師智、無礙智。

又云:

> 如來智慧、無相智慧、無礙智慧,具足在於衆生身中,但愚癡衆生顛倒想覆,不知、不見、不生信心。爾時,如來以無障礙清淨天眼觀察一切衆生,觀已,作如是言:奇哉!奇哉!云何如來具足智慧在於身中而不知見?我當教彼衆生覺悟聖道,悉令永離妄想顛倒垢縛,具見如來智慧在其身内,與佛無異。[①]

説衆生皆有如來智慧,"具足在於衆生身中",這一"無師智"與佛無異。佛的作用,僅在於啟發衆生覺悟到自有的"無師智"。這種説法基本上與《涅槃經》"一切衆生皆有佛性"的佛性論一致,因此,二者"皆是真性緣起所成"。佛與有情(衆生)皆據法界,而佛性以法界爲體性,依法界而緣起,"真性緣起"就是以"法界緣起"爲前提的。"佛以法界爲體性,法界即涅槃界,是即以涅槃爲體性,乃明佛之所以爲佛也……(法界)爲有情所同具,即所謂一切有情皆有佛性,意明佛與有情皆據法界,即所依等同也。"[②]

二是表明圓證涅槃的佛,就是已證的法身。以此説明"如來常住,無有變易",佛身(法身、涅槃)常在。

在《般若經》類佛典中已開始把"涅槃"等同於"法性"、"法身"、"實相"、"佛性"等。北涼

---

① 《大正藏》第9册,頁623c、624a。

② 吕澂《吕澂佛學論著選集》卷一《法界釋義》,齊魯書社,1986年,第417頁。

曇無讖譯《大般涅槃經》卷六對佛傳中的"涅槃"作了如下詮釋:

> 若言如來入於涅槃,如薪盡火滅,名不了義,若言如來入法性者,是名了義。

卷四又云:

> 以是故名大般涅槃……若油盡已,明亦俱盡,其明滅者喻煩惱滅,明雖滅盡,燈爐猶存;如來亦爾,煩惱雖滅,法身常存。[1]

即是說釋尊的涅槃,並非如薪盡火滅,而是入法性常住之境地。所謂肉身雖逝,法身常存,以法身爲如來大般涅槃之體。在道朗爲曇無讖《大般涅槃經》所作序中,首句就云:"大般涅槃者,蓋是法身之玄堂。"表明以涅槃爲中心的大乘《大般涅槃經》,以涅槃爲不生不滅,與如來的法身同義。說涅槃具足法身、般若、解脫的三德,具足常、樂、我、淨的四德,涅槃是以實相或法身爲體。

《鳩摩羅什法師大義》卷上對法身作了如下闡釋:

> 小乘部者,以諸賢聖所得無漏功德,謂三十七品,及佛十力,四無所畏,十八不共等,以爲法身。又以三藏經,顯示此理,亦名法身。是故天竺諸國皆云:雖無佛生身,法身猶存。大乘部者,謂一切法無生無滅,語言道斷,心行處滅,無漏無爲,無量無邊,如涅槃相,是名法身。及諸無漏功德,並諸經法,亦名法身。所以者何?以此因緣,得實相故。[2]

與小乘以"無漏功德",或"三藏經"的教法法身思想不同,大乘佛教則以"無生無滅,無量無邊"的"涅槃相"爲法身。

涅槃具足法身、般若、解脫的三德。慧遠《十地經論義記》云:"涅槃三事,般若、法身及與解脫,對前煩惱及業生故,說此三事,慧對煩惱,法身對生,解脫對業。"[3]慧遠在《大乘義章》"涅槃"釋義中,對涅槃與此三事(法身、般若、解脫)的關係作瞭解釋:

> 次將攝三事(解脫、般若、法身)約對涅槃分定總別。有人定說,涅槃定總,三事定別。此則不然,論總皆總,論別斯別。以皆總故,涅槃爲門,統攝三事,皆成涅槃。法身爲門,統收涅槃、解脫、般若,皆成法身。良以涅槃成法身故。《華嚴經》中宣說,十身涅槃

---

① 《大正藏》第12册,頁402a、390a
② 《大正藏》第45册,頁123c
③ 《大正藏》第45册,頁78a

> 入中名爲法身。又彼經中宣説，十佛涅槃入中名涅槃佛，解脱、般若成法身義在可知……言名異者，涅槃、法身、解脱、般若四種各别。言義異者，涅槃寂滅義，法身是體義，又亦聚積義，解脱無累義，般若鑒照義，故云義異。又復分相，斷德是涅槃，色報是法身，智慧是般若，餘德是解脱，是故皆别……具攝三事以成涅槃，是義云何？若無法身苦報不盡，何成涅槃；若無解脱業結不除，何成涅槃；若無般若闇惑不滅，不成涅槃，故具一切方成涅槃。具攝一切以成法身，是義云何？若無涅槃生死不滅，何名法身；若無解脱結縛不盡，不成法身；若無般若闇惑不除，不成法身，要具一切方成法身，故攝諸義以成法身……[1]

説明涅槃與法身、般若、解脱之義相互涵攝，相互依存。即以般若智慧除去闇惑，從輪回之業結中解脱，達到不生不滅的涅槃境界，最終成就法身之體。"若無涅槃，生死不滅，何名法身？"涅槃與法身互爲表裏，圓證涅槃的佛，就是已證的法身。即如來法身永存，以真如法身爲涅槃之體性。

涅槃具足常、樂、我、淨的四德。《涅槃經》云：常法身義，樂涅槃義，我是佛義，淨是法義[2]。即：常，謂如來法身其體常住，永遠不變不遷。樂，謂如來法身永離衆苦，住於涅槃寂滅之大樂。我，謂如來法身自在無礙，爲遠離有我、無我二妄執之大我。淨，謂如來法身離垢無染，湛然清淨。證得"涅槃四德"是名爲"法身"。

此三窟盧舍那法界像與涅槃圖像的配置就是對這一佛教理念的認知和表現。第428窟四相圖中，將初轉法輪圖以盧舍那法界像替代，以突出盧舍那佛的法身尊格，即《十地論》所謂："是菩薩住此菩薩法雲地，於一世界中從兜率天退，入胎、住胎、初生、出家、得佛道、請轉法輪，示大涅槃。"[3]第427窟前室繪釋迦涅槃像，主室南壁繪盧舍那法界像，就是前室禮拜釋迦涅槃像，然後到主室觀修盧舍那法界像，讓信衆認知達到最高覺悟，即般涅槃、成就法身的理念。尤其是第332窟將涅槃經變繪於盧舍那法界像對面，以説明法身佛的常住不變之性爲佛性，修行的目的就是體認佛性達到解脱而般涅槃、成就法身的實義。關於此三窟同爲中心柱窟以及出現其他相同題材，也應與這一佛教理念有關，也是受到了地論思潮的影響，對此將另文論及。

（中國　敦煌研究院）

① 《大正藏》第44册，頁822a。
② 《大正藏》第12册，頁377b。
③ 《大正藏》第26册，頁197a。

佛與法界不二
——從法界像到盧舍那佛

朱天舒

從6世紀下半葉起,中國佛教藝術上突然出現了一種在佛身上描繪和佛教宇宙世界觀有關的各種人物和圖案的佛像,尤以北齊和唐代爲多,一直到遼宋時期,都時有出現。這樣的圖像還曾出現在絲綢之路的南路和北路上。據我不完全的統計,迄今現存的至少有四五十個。保留在這種圖像上的最早的題記自稱"法界大像",故此本文就以"法界像"作爲這一圖像的統稱。法界像恐怕是中國佛教藝術史上最精彩,也最有争議的一種佛像。雖然争論已數十年,但對這一圖像的發展變化的探討並不是十分詳盡,圖像詮釋方面也依然尚有未能圓滿解答的疑問。以往的研究多强調用某一部或某一類經典來解釋這一圖像,或是把佛經的字句與這一圖像中的内容直接對應。與佛教藝術裏的其他圖像不同,佛教經論中和法界像看似相關的文字很多很散,選擇不同的文獻,結論就不盡相同。那麼,到底該怎麽來解釋法界像的出現及演化呢?

一、與法界像相關的主要文獻與争議

依據不同的佛教文獻,對法界像的識别主要分盧舍那佛説、宇宙佛説和近年來的法身説。題記的發現,也爲此圖像的研究定名提供了更明確的資訊。

1.《華嚴經》:盧舍那佛

20世紀30年代,日本學者松本榮一首先依據《華嚴經》定名法界像爲盧舍那[①],奠定對此圖像研究的基礎,從此成爲學界的主流觀點[②]。《華嚴經》宣揚盧舍那佛,尤其是其遍法界無所不在的特性。經中反復出現對他"無盡平等妙法界,悉皆充滿如來身"的讚美[③]。不過,此經

① 松本栄一《西域華厳経美術の东浙》,《國華》總第548期、第195—200頁;總第549期,第243—248頁;總第551期,第278—284頁。

② 持此論者有:水野清一《いはゆる華厳教主盧遮那佛の立像について》,《東方學報》no.18(1950):128-37;吉村憐《盧舍那法界人中像の研究》,《美術史研究》no.203(1959):125-39;李玉珉《法界人中像》,《故宫文物月刊》no.4(1993):28-41;賴鵬舉《四—六世紀中亚天山南路的華嚴義學與盧舍那像》,《中華佛學學報》no.11(1998):73-102;吉村憐《盧舍那法界人中像再論,華厳教主盧舍那仏と宇宙主的釈迦仏》,《佛教美術》no.242(1999):27-49;李静傑《盧舍那法界圖像研究》,《佛教文化》增刊no.11(1999):1-52;殷光明《敦煌盧舍那法界圖像研究之一》,《敦煌研究》2001年第4期,第1—12頁;《敦煌盧舍那法界圖像研究之二》,《敦煌研究》2002年第1期,第46—56頁。

③ 《大正藏》第9卷,第397頁中。

中與圖像法界身最貼近的描述是普賢菩薩，不是盧舍那：

> 重觀普賢一一身分。一一肢節。一一毛孔中。悉見三千大千世界。風輪水輪火輪地輪。大海寶山須彌山王金剛圍山。一切舍宅諸妙宮殿衆生等類。一切地獄餓鬼畜生閻羅王處。諸天梵王乃至人非人等。欲界色界及無色界。一切劫數。諸佛菩薩教化衆生。如是等事皆悉顯現。十方一切世界。亦復如是。如此娑婆世界盧舍那如來應供等正覺所現自在力。①

這裏普賢身中顯現的是須彌山娑婆世界，與中原地區的一些法界像相近。盧舍那佛的世界是蓮華藏莊嚴世界海，没有山，没有輪回中的地獄、餓鬼、畜生下三界。如圖1所示，蓮華藏世界海的底部有20層風輪，海上出大蓮花，盧舍那就坐在蓮花上。這一世界可以顯現其他的所有宇宙世界，其細節描述與和田地區的圖像很接近，詳述見下文。

圖1

2.《長阿含經》、《法華經》、禪經：釋迦牟尼

80年代，Angela Howard對盧舍那佛説提出質疑。她將此圖像定名宇宙佛（cosmological Buddha）——表現釋迦牟尼爲宇宙之主②。她指出法界像體内畫的是釋迦牟尼的須彌山娑婆世界，其最基本而詳盡的結構最早出現在小乘的《長阿含經》裏。而且在繪有法界像的克孜爾17窟和敦煌428窟裏，全窟都以表現釋迦爲中心，在這樣的整體格局裏出現盧舍那佛很突兀③。Angela Howard的説法在學界産生了極大的影響，"cosmological Buddha/宇宙佛"從此成爲學界的一個新名詞④。需要指出的是"cosmological Buddha"雖然可以算作"法界佛"一詞的理想的英文意譯，但Howard没有點明這一點。它中文對譯的"宇宙佛"不是佛教用語；"宇宙主"更接近現代人的概念，不能完全表達圖像原所表達的佛教本意。Angela Howard成功地用《長阿含經》解釋圖像中佛身上所畫的宇宙世界的構成，可是《長阿含經》從未提到須彌山

① 《大正藏》第9卷，第784頁下。

② Angela Howard, *The Imagery of the Cosmological Buddha* ,Leiden: E. J. Brill, 1986,p.57.

③ Howard, *The Imagery of the Cosmological Buddha*, p.111.

④ Marianne Yaldiz, "Archäologie und Kunstgeschichte Chinesisch-Zentralasiens (Xinjiang)", *Handbuch der Orientalistik*, sec. 7, vol. 3, and part 2 ,Leiden: E. J. Brill, 1987, pp.87-90;宮治昭《宇宙主としての釈迦仏"》，載《曼荼羅と輪廻：その思想と美術》，東京佼成出版社，1993年，第235—269頁；林保堯《弗利爾美術館藏北周石造交腳彌勒菩薩七尊像略考，I & II》，《藝術學》1996年第3期，第63—94頁；1997年第4期、第259—294頁；朴亨国《いわゆる'人中像'という名称について：吉村憐'盧舎那法界人中像の研究'の再検討》，載《密教図像》第16期，1997年，第78—106頁；Zhang Zong, "The Qingzhou Region: A Centre of Buddhist Art in the Sixth Century," in Lukas Nichel ed., *Return of the Buddha: The Qingzhou Discoveries*, London: Royal Academy of Arts, 2002, pp. 44-53; Stephen F Teiser, *Reinventing the Wheel: Paintings of Rebirth in Medieval Buddhist Temples*,Seattle: University of Washington Press, 2007,pp.131-136.

宇宙世界是在佛的身體裏。爲此Angela Howard另引《法華經》,《法華經》提到"若持法花者,其身甚清淨,如彼淨琉璃,衆生皆憙見。又如淨明鏡,悉見諸色像,菩薩於淨身,皆見世所有,唯獨自明瞭,餘人所不見。三千世界中,一切諸群萌,天人阿修羅、地獄鬼畜生,如是諸色像,皆於身中現。諸天等宮殿,乃至於有頂,鐵圍及彌樓、摩訶彌樓山,諸大海水等,皆於身中現。諸佛及聲聞,佛子菩薩等,若獨若在衆,説法悉皆現。雖未得無漏,法性之妙身,以清淨常體,一切於中現"[1]。不過根據《法華經》,持《法華經》的菩薩,或任何宣講《法華經》的佛、菩薩、辟支、聲聞都會映現須彌山宇宙輪回世界於身中。此"淨身"既不專屬釋迦,也不專屬盧舍那。

最近Angela Howard再論此題。她受德國學者Schlingloff的影響,以克孜爾出土的《瑜伽禪經》(*Yogalehrbuch*)爲據,提出克孜爾的法界像是釋迦現三昧力(meditation power)[2]。克孜爾出土的《瑜伽禪經》記述修行的方法步驟,其中提到有觀想六道輪回等等景象。不過,這部經也從未明確提到宇宙世界在佛的身體裏面。

3.題記:法界大像和盧舍那佛

這種圖像上的最早、也是最先爲學界所知的題記是"法界大像",保存在安陽高寒寺北齊法界像的拓片上[3]。現存另外一個有"法界"一詞的題記是收録於《金石萃編》的"盧舍那法界人中像"。50年代時,吉村憐先生曾經提出"法界像"是"盧舍那法界人中像"的簡稱,並以此推論法界像就是盧舍那[4]。半個世紀過去,隨著更多的南北朝佛像題記的發現與整理,現在看來,不論是"法界"還是"人中"都有相對的獨立性,不能與盧舍那完全等同。下列是一些出現"法界"或"人中"的題記。它們能單獨使用,"人中"甚至可以用來修飾其他佛。"法界"的題記衹有兩個,"人中"略微頻繁,出現得比"法界"和"盧舍那"要早。與二者相比,北朝"盧舍那"的題記較爲常見,顏娟英統計到45個,出現在545到575年之間,多爲北齊少量爲北周[5]。

1. 550—577年、法界大像(高寒寺拓片)
2. 559年,盧舍那法界人中像(道聃造像《金石萃編》)
3. 561年,人中釋迦牟尼像(《甘肅佛教石刻造像》,第216頁)
4. 575年,人中盧舍那像(《陶齋藏石記》)
5. 682年,人中阿彌陀像(*Body and Face in Chinese Visual Culture*,第75頁)

---

① 《大正藏》第9卷、第50頁上。

② Angela F. Howard、"Miracles and Visions among the Monastic Communities of Kucha, Xinjiang", *Journal of Inner Asian Art and Archaeology* ,vol.2、pp.77-87.

③ 水野清一《いはゆる華嚴教主盧遮那佛の立像について》,《東方學報》no.18 (1950): 128-37. Howard, *The Imagery of the Cosmological Buddha*, p.42.

④ 吉村憐《盧舍那法界人中像の研究》,《美術史研究》no.203 (1959): 128-129。

⑤ 顏娟英《北朝華嚴經造象的省思》,邢義田编《中世紀以前的地域文化、宗教與藝術(第三屆國際漢學會議歷史組論文集》,中研院歷史語言研究所,2002年,第333—368頁。

6. 5世紀初,人中像(《梁高僧傳·釋僧詮傳》)

7. 386—534年,人中像(永明寺10個像)(《洛陽伽藍記》)

8. 529—534年,人中像(《洛陽伽藍記》)

9. 558年,人中像(《北京圖書館藏中國歷代石刻拓片彙編》, 7.71)

10. 573年,人中像(《文物》1987年第4期)

90年代以後,又有三個法界像發現題記,分别在大住聖窟、阿艾石窟、莫高窟449窟。如下所列,三個題記都明確圖像的身份是盧舍那佛,但"法界"一詞從此消失。大住聖窟的塑像衹有象徵五道的圖案,單屬一類。其他兩個都在8、9世紀。

1. 大住聖窟:"盧舍那佛",589年

2. 阿艾石窟:"清信化弟子寇亭俊敬造盧舍那佛",8世紀

3. 莫高窟449窟:"南無盧(舍)那佛",781—848年

如果説這些題記多少能反映一些歷史的本來面目,那麽在北朝時期,這一圖像有法界像的概念;隋唐以後,則似乎完全成爲盧舍那佛的圖像。當然,法界像和盧舍那佛也是相容的概念。

4.如來藏類經論(*Tathāgatagarbha literature*):法身

盧舍那佛題記的發現並没有終止對這一圖像的探討,越來越多的學者認識到釋迦與盧舍那佛都能現法界身,並出現了以法身概念來詮釋此圖像的趨勢[1]。其中最近的 Katherine Tsiang 的研究最有貢獻。在《法華經》和《華嚴經》之外,她又注意到如來藏類經典。如來藏,通俗地講,即指佛性,這類經論强調衆生皆有佛性。如來藏經論裏提到法身即法界[2]。不過 Katherine Tsiang 的研究衹限北齊,對北齊以後的圖像,還有待整體性的解釋。再者,按標準的定義,法身無形無色,從抽象的法身彌漫法界到具象的佛像攝法界萬象於體内,這二者之間似乎還有缺環。

二、圖　像

法界像的圖像大體出現在三個地區:以和田爲中心的絲綢南路、以庫車爲中心的絲綢北路、包括敦煌在内的廣義上的中原。各地各時期圖像的形式有聯繫,但又有所不同,有些差

① 賴鵬舉《絲路佛教的圖像與禪法》,新竹圓光佛學研究所, 2002年,第76—93頁;顔娟英《北朝華嚴經造象的省思》,《中世紀以前的地域文化、宗教與藝術(第三屆國際漢學會議歷史組論文集)》,第333—368頁;Katherine Tsiang, "Embodiments of Buddhist Texts in Early Medieval Chinese Visual Culture", in Katherine Tsiang ed., *Body and Face in Chinese Visual Culture*, Cambridge, Mass.: Harvard University Press, 2005, pp.49-78.

② Katherine Tsiang, "Embodiments of Buddhist Texts in Early Medieval Chinese Visual Culture", pp.73-74.

異特徵可能關係到圖像的含義和文獻淵源。

1.和田地區 / 絲路南路

在和田地區，這種圖像出現得比較多，形式較爲統一，也最少爭議。著名的有 Balawaste 的兩幅壁畫（圖 2、圖 3），Farhad-beg-yailaki 的木版畫（圖 4）。和田地區出土有很多的這類圖像的木版畫和壁畫殘片，現多收藏在印度新德里的國家博物館裏[①]。總體來看，佛像有坐有立，與普通的佛像不同，這類圖像中的佛有的似乎還戴有項飾。佛身上稀稀疏疏地散飾各種圖案，有幾何形圖案，也有佛等人物形象。大多數的佛身上的圖案都比較少，個別的圖案非常豐富，以 Balawaste 的坐佛上圖案最多、保存最完整（圖 2）。這些圖案與《華嚴經》對蓮花藏世界的描述相近。前文提到，盧舍那以其神力，可以讓其他衆宇宙世界都在他的蓮花藏世界之中顯現。這一情節在佛馱跋陀羅 5 世紀的譯本中，通過普賢之口有簡約的描述：

> 佛子！當知此蓮華藏世界海中，一一境界有世界海微塵數清淨莊嚴。諸佛子！此香水海上有不可說佛刹微塵數世界性住，或有世界性蓮華上住，或在無量色蓮華上住，或依真珠寶住，或依諸寶網住，或依種種衆生身住，或依佛摩尼寶王住；或須彌山形，或河形，或轉形，或旋流形，或輪形，或樹形，或樓觀形，或雲形，或網形。[②]


圖 2

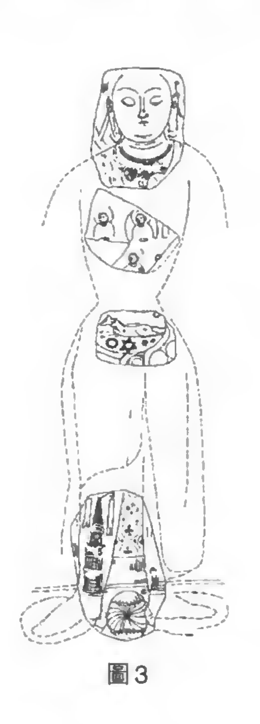

圖 3


圖 4

佛馱跋陀羅譯本强調幾何圖形，這與大多數簡單的和田式圖像正好相應。實叉難陀 7 世紀

① Joanna Williams, "Iconography of Khotan Paintings", *East and West*, no.23 (1973): 109–154.

② 《大正藏》第 9 卷，第 414 頁上。

末的譯本對此的羅列頗爲詳細：

> 十方諸世界，過去國土海，咸於一刹中，現像猶如化。三世一切佛，及以其國土，於一刹種中，一切悉觀見。一切佛神力，塵中現衆土，種種悉明見，如影無真實。或有衆多刹，其形如大海，或如須彌山，世界不思議。有刹善安住，其形如帝網，或如樹林形，諸佛滿其中。或作寶輪形，或有蓮華狀，八隅備衆飾，種種悉清淨。或有如座形，或復有三隅，或如佉勒迦，城廓梵王身。或如天主髻，或有如半月，或如摩尼山，或如日輪形。或有世界形，譬如香海旋，或作光明輪，佛昔所嚴淨。或有輪輞形，或有壇墠形，或如佛毫相，肉髻廣長眼。或有如佛手，或如金剛杵，或如焰山形，菩薩悉周遍。或如師子形，或如海蚌形，無量諸色相，體性各差别。於一刹種中，刹形無有盡，皆由佛願力，護念得安住。

經中所列形形色色的各種宇宙世界與Balawaste坐佛身上的圖案多有吻合之處。推測起來這些或簡或繁的不同表現也許是源於不同時代的不同版本的《華嚴經》，表現盧舍那的一佛世界包容所有宇宙世界。

2.庫車地區/絲路北路

絲路北路，以庫車即古龜兹國爲中心，迄今共發現5幅壁畫和一個雕像殘像。圖像的形式也很統一，但時間上跨度兩個不同的時期。克孜爾17窟的兩幅壁畫最早（圖5），近來根據考古類型學的分析、碳十四的測試、圖像的藝術風格，學者們多傾向將此窟斷代到5世紀[①]。此窟的兩圖中，佛呈S行站立，其他3個都是僵直的正面像。兩圖壁畫色調也有别於其他3幅，顯示出早期的風格。另外，這兩幅圖又是所有法界像圖像中唯一在背光配有化佛的，北路一帶以盛行小乘一切有部爲主，克孜爾石窟曾出土過大量婆羅迷文寫經，都是小乘佛經，總之克孜爾法界像比較特殊複雜，限於篇幅，將另文討論。



圖5

絲路北路其他的較完整的法界像出自阿艾石窟（8世紀）（圖6）、庫木吐喇第9窟（9—11世紀）（圖7）、Sorcuq（Karashahr）第11窟（9—10世紀）（圖8），都是有强烈漢風的漢—回鶻佔領時期的作品。阿艾石窟的法界像有漢文"盧舍那佛"題記，不是當地的婆羅迷文。這些法界像在形制上也與中原同時期的非常接近，一定程度上

① 宿白《克孜爾部分洞窟階段化分與年代等問題的初步探討》，《中國石窟——克孜爾石窟1》，第10—23頁；李崇峰《中印佛教石窟寺比較研究》，第151、176頁；魏正中《克孜爾洞窟組合調查與研究——對龜兹佛教的新探索》，北京大學博士論文，第52頁；Howard，*The Imagery of the Cosmological Buddha*，pp.56—57。

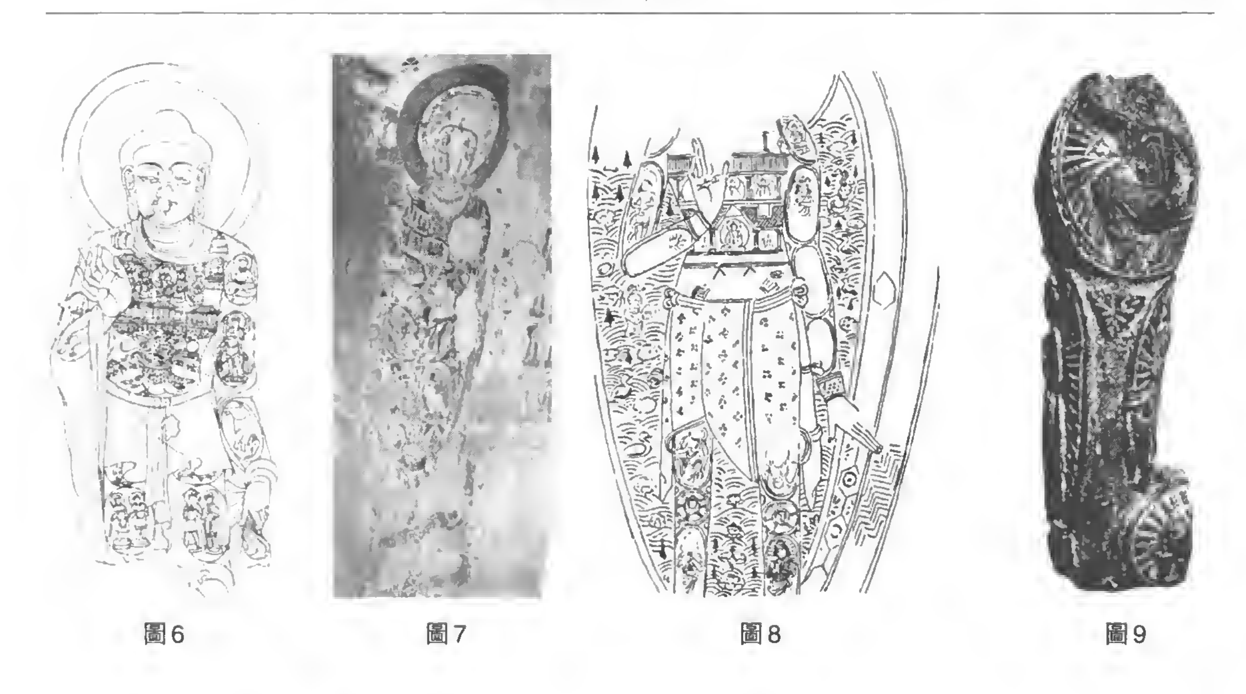


圖6 圖7 圖8 圖9

可以看作是大漢文化圈中的一部分。

綜合來看這些北路的法界像，都是立佛，佛身紋飾密佈。以克孜爾17窟被德國人揭去的那幅圖最完整清晰（圖5），腹部畫須彌山，上有天界，四肢上畫天神、人和動物，兩小腿在衣擺的下垂處各畫有兩個象徵地獄的大鍋，兩腿間還有奔跑的餓鬼——儼然是一幅完整的以六道輪回爲標志的須彌山世界的宇宙構成圖。圖像上早晚兩期的聯繫很明顯，比如佛的四肢都以橢圓形圈標識輪廓，似乎在强調這些小圖案是從佛的身體裏映現出來，這一特徵不見於其他地區。8世紀以後的這幾個圖像，大概既有外來文化，又有本地的傳承。5世紀與8世紀相隔甚遠，克孜爾17窟的法界像是現存的早期的孤例。不過德國學者在克孜爾第60窟曾經發掘到一個雕像的手臂（圖9），上面有天神等圖案的浮雕，原來應該也是一個法界像吧，可以略補兩期之間的缺環。這個手臂上的人物形象也是刻在橢圓的圓圈裏。庫車一帶當年的法界像，也許比今天的考古發現所顯示的要更多更流行。

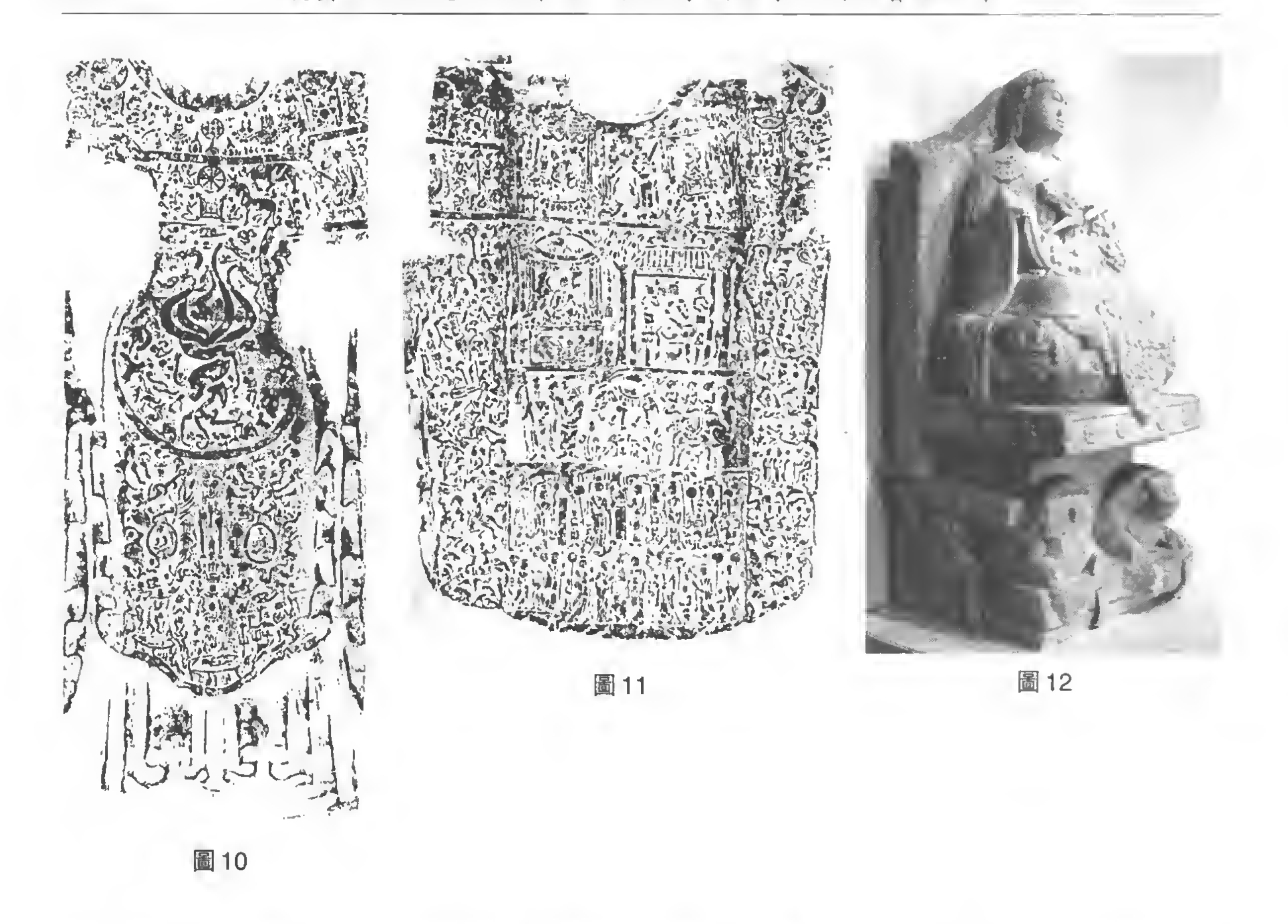
3.中原地區

中原地區的法界像最多最複雜，從北齊北周開始興起，隋唐不斷，一直延續到遼宋大理國時期。從形制大概可以分爲三個系統，圖像在不同時期的發展也有變化。

I. 完整的須彌山世界 + 六道輪回（庫車型）

這一類型是中原地區法界像的主體，最先出現，與克孜爾17窟的法界像非常相近。主要特徵是佛全身密佈紋飾、有須彌山宇宙構架，還有可以辨識的六道輪回世界。

其變化可分唐以前、唐和唐以後三個階段。唐以前的法界像大多出土於北齊。最著名的有前文提到的高寒寺的拓片（圖10、圖11）、美國弗利爾博物館藏法界像石雕像（北齊—


圖10 圖11 圖12

隋)、莫高窟428窟北周法界像壁畫、莫高窟427窟隋代壁畫,全部是立佛。這些法界像中,佛基本無裝飾。敦煌的兩個壁畫雙臂完整,右手上舉至肩部施無畏印,左手平托在腰際握僧袍。與中亞的法界像不同,紋飾明顯是裝飾在僧袍上,而不是佛身上。這些圖案豐富而又複雜,除了與六道輪回有關的内容之外,還常有佛傳和本生,以及佛與菩薩等的形象,例如文殊、維摩詰。在壁畫上,佛像出現在最上層;在圓雕的石刻上,佛像與菩薩像都集中在背部。解釋這些小圖像與主尊的聯繫,是過去研究的關注也是難點之一。學者們曾經試圖在《華嚴經》或是《法華經》裏找出和這些佛身上的小圖像相關的文字。不過即使這兩部經中提到某佛、某菩薩或某神,並不等於説他們會出現在佛的身體裏。高寒寺的拓片自稱"法界大像",爲同期同類圖像的定名提供了綫索。

現存唐代的這類圖像多保留在敦煌壁畫裏,有敦煌第332窟(初唐)、第446窟(盛唐)、第31窟(盛唐)、第449窟(中唐)。開始多坐佛,袈裟上的圖案呈簡化趨勢,佈局開始疏朗。中間固定畫須彌山,其他圖案與前期一樣從上到下有高下的等級差别,但多難以辨識,依稀可見有象徵六道輪回的圖案,有時也能看到佛的形象,如敦煌446和449窟。其中449窟的題名盧舍那佛,標志著法界像至此可以確定爲盧舍那無疑。

唐以後這種法界盧舍那像依然在遼宋及大理國的佛教藝術中出現過,有美國三藩市亞洲藝術博物館(圖12)和波士頓博物館所藏的遼代的石刻,大理國梵像卷、山西高平縣毗盧殿


圖13

裏北宋壁畫(圖13)等,這以後似乎就被淡忘了。這一時期法界盧舍那像都是坐佛,中國佛教裏一寺一窟的主尊一般都是坐像,坐像的比例更適合塑造大殿裏的主尊大像,顯得更穩重更莊嚴。法界盧舍那佛越來越多坐像,大概與中國人的這種審美意識有關。這些晚期的法界盧舍那像與以前的其他的不同之處還有蓮座和手印。主佛坐下的蓮座的蓮瓣上常有小佛像,這一細節出自《梵網經》,唐代開始出現於佛教藝術裏,是另外一種盧舍那圖像的特有標志。梵像卷和毗盧殿壁畫中的佛像雙臂同時上舉到雙肩高度。石像的手臂都殘了,但從殘缺的斷痕看,也很可能是這種手印。這種手印還傳入韓國佛教,作爲華嚴盧舍那佛的獨特手印。看來,晚期圖像上的新特徵是各種盧舍那圖像融和的産物。以往對晚期的這些圖像的研究和關注較少,佛身上的圖案基本延續唐代圖像的大體格局,小幅的法界盧舍那像,身上的圖案會大幅度簡化。如遼代延昌寺塔中出土的鎏金銀舍利盒上的三身佛(圖14),中間的報身佛是法界像,衹有須彌山的宇宙構成圖。


圖14

II. 簡易五道(或六道)輪回型

以大住聖窟雕塑(圖15)爲首,隋唐時期在中原出現過一組簡約式的圖像,佛身上以五道或六道輪回的圖像爲主,並以簡單的單體形象來象徵輪回中的每一道。大住聖窟有盧舍那



圖15



圖16

佛題記,確立此類圖像盧舍那的身份。以這樣的形式來表現六道輪回是中國佛教藝術的特色。其他的這一類圖像多出現在報恩經變和小型的佛像上。現存於報恩經變的多在8世紀以後,尤其是中晚唐:

敦煌第31窟壁畫、盛唐712—780年

敦煌第154窟壁畫、中唐781—847年

敦煌藏經洞絹畫,中唐781—847年(圖16)

敦煌第156窟壁畫,晚唐848—906年

敦煌第12窟壁畫,晚唐848—906年

敦煌第14窟壁畫,晚唐848—906年

圖16是敦煌藏經洞絹畫上報恩經變裏的圖像、大概因圖像比較小、六道輪回祇象徵性地表示了一下、沒有畫全,與大住聖窟的比、多出了胸部的須彌山世界和雙肩的日月。其他報恩經變裏盧舍那佛也多有這些特徵。增加了須彌山的圖案、使得這些圖像更像是北朝庫車式和大住聖窟式的統一。《大方便佛報恩經》第2章《孝養品》中提到釋迦如來、升坐到花臺上,於其身中現五趣身,一一趣身中復有無量恒河沙等身等等[1]。圖像中對五道輪回的强調正好與《大方便佛報恩經》的文字吻合。經中緊接著點明釋迦"乘機運化、應時而生,應時而

---

① "爾時釋迦如來。即從座起升花臺上。結加趺坐即現淨身　於其身中現五趣身　一一趣身有萬八千種形類　一一形類現百千種身。一一身中復有無量恒河沙等身。於四恒河沙等一一身中　復現四天下大地微塵等身　於一微塵身中。復現三千大千世界微塵等身。於一塵身中。復現於十方一一方面各百千億諸佛世界微塵等數身。乃至虛空法界不思議衆生等身。"《大正藏》第3卷、第127頁中下

滅。或於異刹，稱盧舍那如來"[1]。即那些現五趣身等的化現、頗類《華嚴經》的言詞，是表示釋迦化身盧舍那佛。

《大方便佛報恩經》是一部僞經，假稱漢無名氏譯。此經在僧祐的《出三藏記集》(518年)以前，不見於任何著録，再參照此經的内容和用語，大概應是南北朝時期的作品，時間上不會與僧祐的時代相去太遠。有時候，僞經比正統的譯經更能反映某些當時中國佛界的觀念。《華嚴經》衹籠統地提到法界充滿如來身，沒有具體到"五趣身"。以上《孝養品》的文字説明，當時在一定程度上，"五趣身"已被接受爲盧舍那佛的象徵。大住聖窟的盧舍那雕像上衹有五趣，可算是一個標準的五趣身，大概就是這種認知的反映。

其他這種類型的法界盧舍那像有北京故宫博物院藏的唐代鎏金佛像，衹有14釐米高，也是坐佛。從發表的正面圖來看，簡化得五道的圖像都不全。法國吉美博物館藏的唐代鎏金銅法界像正面須彌山世界的圖案略微豐富一些，五道的圖像多在背部。這些像上胸部須彌山、兩肩日月的格局基本不變。總之，須彌山和六趣是法界的最基本核心，也是唐代以後表現法界的最基本的視覺符號，可以表現得簡單也可以繁複。在簡約的法界像上，最後就剩下這兩個符號，或這兩個中的一個。

III. 人物型



圖17

山東青州龍興寺窖藏出土的佛像中有若干北齊法界像的石刻，或是浮雕或是彩繪，細細密密的人物及場景，裝飾在佛的僧袍上(圖17)。圖像還往往被規範在田相袈裟的田字格裏，敦煌428窟北周的法界像上也畫有田相袈裟。總之青州的這批法界像缺乏對佛教宇宙構架的描繪，而且佛像多有殘缺，袈裟上的圖像的主題大多不易識别，似乎也沒有形成統一的構圖，因此尚且無法做深入的討論。這樣的表現手法在北齊之後也再沒有發現，似乎是中國人在試圖描繪法界這一概念的一種初期的嘗試。

三、佛與法界不二

總結各地區各類型的法界像，有爭議的主要是中原以及相類的庫車地區的圖像。從現存題記來看，北朝時期這種圖像裏有法界像的概念，中唐以後就固定爲盧舍那。法界像也可以是盧舍那。可是如果這種圖像的發明僅僅衹是爲了表現盧舍那，就不會一度出現"法界像"這樣的命名。那麽，法界像又是怎樣一個概念呢？使用法界像一詞、而不僅僅是盧舍那，又能説明甚麽？

[1] 《大正藏》第3卷，第128頁上

按佛教理論，十地以上的菩薩和所有的佛都能夠顯現法界身。《十住經》中講到，菩薩修行到第十地，就可以“於三世中，以神通力，示現無量身。於自身中，現佛無量無邊，佛土莊嚴事。於自身中，示一切世界成壞事”[①]。這裏將“於自身中，示一切世界成壞事”的能力界定爲“神通力”。神通的概念，佛教裏一直都有，源於古印度宗教文化，大乘經典常常將神通歸納成十八變，各經所列的十八變大同小異。以《瑜珈地師論》爲例，十八變的第9項就是“衆像入身”[②]。不過十地菩薩的標志很多，“衆像入身”在神通的範疇裏也並沒有特殊的意義。法界身之所以重要是因爲它不祇是一種神通，它反映了佛性的一個根本特點。佛的本質，即那個不去不來的自性身如來藏，彌漫於法界所有地方。爲甚麽要强調這一點呢？因爲這個論點爲大乘人人可以成佛的理念提供了理論基礎。因爲如來藏無所不在，所以人人都有潛在的如來藏，也所以作爲大乘根本的以成佛爲宗旨的菩薩道才有可行性。

佛性論的思想在印度並不重要，不成一説，傳到中國，受到異常重視，被認爲是印度大乘哲學裏與般若的空學、瑜珈地師的唯識説並列的第三大思想，還發展成爲中國佛教思想的一個核心概念。法藏甚至把它定位到釋迦傳法第四次轉法輪的高度。中國佛界還發明了比較中國化的“佛性”一詞，取代了原來的中國人不熟悉的“如來藏”。在中國佛教裏，佛性論並不專屬哪一宗哪一派，它在中國佛教幾大本土宗派天臺、華嚴、禪宗、淨土的思想中都有重要地位。是因爲關係到根本的佛性，所以佛身攝納法界萬象才會成爲一個重要的概念。

法界像這種圖像表達了佛與法界不二的佛陀觀和世界觀，這種思想是在佛性論的思潮和諸多經論的共同影響下形成的，它在中國佛界的成熟的軌跡可以同時從禪經中得到驗證

早期强調佛性論的佛經有《大方等如來藏經》、《勝鬘師子吼經》、《佛説不增不減經》、《大般涅槃經》。其中以《大般涅槃經》對中國佛界影響最大，備受推崇，在中國佛教的各種判教系統中，《大般涅槃經》常常被尊爲至上。《大般涅槃經》提倡佛性永恒，自從5世紀傳入，佛性的概念就開始深入南北。佛性論的思想在6世紀，尤其是6世紀中葉以後真諦所譯的如來藏類經論中得到理論化的總結和發展，見《究竟一乘寶性論》、《佛性論》、《大乘起信論》等。如來藏的性質被系統地探討，如來藏作爲佛性，進一步等同法身、如來、涅槃等概念。如來藏自身從來不變，不去不來不生不滅，但因衆生的狀態不同，所以有的是佛，有的是菩薩，有的是人。充滿法界是如來藏的特性之一，在以上各經中都有反復强調。例如《究竟一乘寶性論》及《佛説不增不減經》都有“不離衆生界有法身。不離法身有衆生界。衆生界即法身。法身即衆

---

① 《十住經》，《大正藏》第10卷，第530頁下。吉村憐和賴鵬舉先生都有引《十住經》。前者認爲法界像爲盧舍那；後者以爲是十地菩薩和法身。

② “一者振動。二者熾然。三者流布。四者示現。五者轉變。六者往來。七者卷。八者舒。九者衆像入身。十者同類往趣。十一者顯。十二者隱。十三者所作自在。十四者制他神通。十五者能施辯才。十六者能施憶念。十七者能施安樂。十八者放大光明。”《大正藏》第30卷，第491頁下-493頁上。

生界"之句[1]。《大乘起信論》以"法界一相即是如來平等法身"的方式來表達同一思想[2]。

那麼可不可以將這種圖像直接定名爲法身呢？佛教經論中提到法身即法界的例子不少，在漢文佛經的體系裏，這種觀點大概出現於5世紀初，最常被引用的有佛馱跋陀羅所譯的《華嚴經》和鳩摩羅什與慧遠的通信《鳩摩羅什法師大義》。《華嚴經》中開始有"如來法身等法界"[3]。鳩摩羅什説，"真法身者，遍滿十方虚空法界"[4]。但是，這些説法裏的法身都不是有形的身體。而且，法界像的出現比法身等法界的説法要晚了一個半世紀，法界像似乎不是直接緊隨法身觀念而發展出來的圖像。再者，佛像題記中，法身一次不曾出現過。在義理上，法界像和"法身等法界"的概念是相容相通的。但是嚴格地説，我們不能肯定在佛界像出現的時代，中國的佛教徒把這種圖像稱作法身。法身是大乘佛教思想中的一個核心性的重要概念，它在甚麼時期在甚麼範圍被怎樣理解就是一部佛教發展史。在佛教藝術裏以有形的佛像來象徵法身出現得要晚，比如前文提到的遼代延昌寺舍利盒上陰刻的三身佛（圖14）就是一种，其中头戴寶冠的代表法身佛。

將有形的佛與法界等同與法界像的聯繫更直接。《佛性論》中提到"如來法界遍滿"[5]。充滿法界的是抽象無形的佛性法身，還是一個有形的佛，至此開始模糊。除了如來藏類經論，小到《文殊師利所説摩訶般若波羅蜜經》，大到《華嚴經》，無處不在的佛性思想以及超出生死的佛與輪回世界不二的宇宙觀在其他佛經中也常有體現。《文殊師利所説摩訶般若波羅蜜經》也是直接將佛與法界等同："世尊即是法界……法界之相即是菩提……無二分別故。"[6]前文提到過《華嚴經》中也有法界充滿如來身的説法。佛經的內容和譯經的時間也許不能和中國佛教界的狀況直接等同。真諦到達中國時正值王朝交替的動盪之秋，又加之受到當朝得勢者的排擠，他所譯所傳的思想大概要到6世紀晚期才傳播開來[7]。《文殊師利所説摩訶般若波羅蜜經》曼陀羅仙譯於6世紀初（503年）。《華嚴經》5世紀就早有中譯本，也是到6世紀才在中國流行開來。佛即法界的觀念在當時中國佛界的樹立，可以在智顗所著的禪經裏略見一斑。6世紀，觀佛依然是佛家重要的修行方法之一，要想成功地觀想佛，一定要理解佛身如此莊嚴美妙的內在原因，所以講述修行方法的經書中，多伴隨著對佛的本質的闡述。5世紀的觀經和禪經都還没有如來藏論，從法界的角度來定義佛出現在智顗（538—597）所著的《摩訶止觀》裏。

《摩訶止觀》是依據智顗晚年（594年）的系列講座整理而成。在中國的佛教史上，智顗有

① 《大正藏》第16卷，第467頁中；《大正藏》第31卷，第832頁中。

② "法界一相即是如來平等法身"，《大正藏》第32卷、第576頁中。

③ "如來法身等法界，普應衆生悉對現，如來法王化衆生，隨順諸法悉調伏。"《大正藏》第9卷，第399頁下。

④ "真法身者，遍滿十方虚空法界。光明悉照無量國土……從是佛身方便現化。常有無量無邊化佛。遍於十方。隨衆生類若干差品。而爲現形。"《大正藏》第46卷，第122頁下。

⑤ 《大正藏》第31卷，第806頁中。

⑥ 《大正藏》第8卷，第728頁中。

⑦ 湯用彤《漢魏兩晉南北朝佛教史》，第627—628頁。

重要地位。他成功地總結了佛教幾個世紀以來傳入的各大學説,將本不太相關的思想綜合成一個有機體,並將其發展成有中國特色的佛教。雖然他被尊爲天臺宗的始祖,但他的《摩訶止觀》有百科全書一般的全面性和權威性,是修行方面的世紀里程碑,除了天臺宗,這本書在東亞普遍受各派的推崇。《摩訶止觀》中,智顗廣引博證,法界一詞頻繁出現。他轉引《文殊師利所説摩訶般若波羅蜜經》,不止一次提到"佛即法界"[①]。同時他也引用《華嚴經》:"華嚴云,心、佛及衆生是三無差别",然後又用人心、佛、衆生無差别的道理來解釋爲甚麽説"毗盧遮那遍一切處",因爲説到底"如來法界故"——如來與法界不二[②]。這種説法在智顗早些年所著的同類著述中完全没有出現。智顗此前還寫過《釋禪波羅蜜次第法門》、《六妙法門》、《修習止觀坐禪法要》、《四念處》等。在這些較早的著作裏,法界出現得很少,主要是以空的思想闡釋佛性。

《摩訶止觀》一書中,對法界的界定是"十法界"。十法界由輪回六道,再加聲聞道、緣覺道、菩薩道、佛道組成。前文提到中原地區的法界像往往有佛、菩薩及佛傳本生故事,基本上是同時期佛教藝術的常見題材,尤其是圓雕石刻背面的圖像(圖11),在内容和構圖上儼然就像一面造像碑,概括性地表現佛、菩薩、聲聞的世界。這樣,佛身正面與背面的圖像一起,就構成一個完整的十法界[③]。佛身圖像上的這些複雜的圖案,也許不在於它們是否與《華嚴經》或盧舍那,甚或釋迦牟尼有直接的聯繫,這些圖像被拚在一起也許是爲了表現十法界。换言之,某一故事或某一形像出現在佛身上,是因爲它/他是法界的一部分,雖然《華嚴經》没有具體提到它/他在佛身之内。法界像佛身上的所有圖案都是在表現法界。法界像以形象的語言强調佛與法界不二的大乘的佛性觀和宇宙觀。北朝時期的各種形式的法界像,大概也是中國佛教徒在摸索表達十法界的視覺語言,並終於在唐代以後趨向統一,固定下來。

如來藏類經論並没有指名盧舍那佛來代表佛性,等同如來藏。有趣的是中唐時期天臺宗第九祖湛然(711—782年)爲《摩訶止觀》寫過一個一卷本的《止觀大意》,在歸納總結《摩訶止觀》的同時,湛然點明:"佛性者,名毗盧遮那。"毗盧遮那是盧遮那的異名,在天臺三身佛的概念裏代表法身,同時由盧遮那代表報身,釋迦牟尼代表應身,此説最早見於智顗的《妙法蓮華經文句》卷九[④]。湛然加的這一句,雖然説的是毗盧遮那而不是盧遮那,但它從一個側面反映當時人們已經更加習慣以有名有形的佛來代表抽象的佛性。這多少可以作爲理解法界像一詞消失、全部由盧舍那像取代的一個參考。在中國,如來藏類經論和《華嚴經》同時都對佛性思想的傳播起到了重要的作用。不論是毗盧遮那還是盧舍那都源于《華嚴經》中的梵文Vairocana的音譯。《華嚴經》大力提倡如來藏佛性論,對佛性概念的闡述兼收並蓄了空論和唯

① 《摩訶止觀》,《大正藏》第46卷,第11頁下。
② "普賢觀云,毗盧遮那遍一切處,即其義也。當知一切法即佛法,如來法界故。"《摩訶止觀》,《大正藏》第46卷,第9頁上。
③ 緣覺道尚不易識别,也許没有表現。
④ "法身如來名毗盧遮那。此翻遍一切處。報身如來名盧舍那。此翻淨滿。應身如來名釋迦文。"《大正藏》第34卷,第128頁上。

識論的思想，並側重從法界萬象宇宙空間的角度介紹佛的本質。6世紀以後，尤其是隋唐時期《華嚴經》盛行，佛教藝術裏盧舍那像也出現得更頻繁。以《華嚴經》爲思想基礎，形成了盛極一時的華嚴宗。華嚴宗的圓通而又精煉的宗教哲學體系代表了中國化的佛教的頂峰。雖然原則上，任何佛都能顯現法界身，但是傳統上，由於《華嚴經》，盧舍那成爲佛教裏佛陀能化現法界萬象的象徵。佛經中僅有的幾處提及釋迦也有此特性的地方，都是以釋迦與盧舍那相匹敵，如前文提到的《報恩經》，再如《佛説觀普賢菩薩行法經》中的"釋迦牟尼名毗盧遮那、遍一切處"[1]。從這個角度説，法界像成爲盧舍那佛的圖像不奇怪了。

法界像這種圖像，除和田型的和六趣型的以外，在佛經裏没有完全直接一一對應的描繪。中原地區的庫車型，與佛經中《華嚴經》中的普賢和《法華經》中的菩薩的純淨身的描寫最接近。法界身的詳盡描繪出現在這兩處不是偶然，普賢有象徵佛的法身的傳統[2]。《法華經》中明文提到能顯現法界的純淨身是法性生身。法界像的創造是中國佛界佛性論的思潮下産生的"如來即法界"的佛陀觀點的反映。《法華經》在中國5世紀就很流行，《華嚴經》也是5世紀初就有了全譯本，但是當時没有出現法界像。是佛性的思想才使佛攝納萬物於一身的化現的重要性凸顯出來。總之，法界像不是簡單地依照某一段經文的描述或某一部經而創造出來的圖像。要在佛身滿滿地裝飾有序的紋飾，費工費時，它出現之初不會是爲了表現持誦《法華經》的菩薩的淨身，或是一個普通的十地菩薩，或者僅僅衹是表現盧舍那佛。

佛教圖像與文獻記載都是佛教意識形態的物化反映，某種程度上説，它們共同書寫了一部佛教史。從法界像在北朝時期的出現，和唐代以後法界像完全成爲盧舍那像，我們可以進一步印證佛即法界的觀念在北齊北周時期已在較廣的範圍爲佛教信徒接受，唐以後《華嚴經》和盧舍那佛的盛行，以及佛教藝術裏以有形的佛像象徵抽象的概念的趨勢。

（中國　澳門大學）

① 《大正藏》第9卷，第392頁下

② 《等目菩薩所問三昧經》，《大正藏》第10卷，第576頁上。

敦煌石窟歸義軍曹氏供養人畫像與其族屬之判别[①]

沙武田

前　言

饒宗頤先生《敦煌白畫導論》,開敦煌人物寫真肖像畫研究之風,指出敦煌石窟所見邈真有佛像邈真、生前寫真、忌日畫施三類[②],無疑僅有後二者屬世俗人物寫真像。此論斷時至今日仍具有指導意義。

關友惠先生從宏觀的視角,就敦煌石窟供養人畫像的發展歷史、藝術表現形式及其特徵、審美觀念及其變化、在中國繪畫史上的地位等命題作了啟發性的討論,發表了個人對供養人像諸多獨特的思考,實屬作者常年在洞窟中觀察所得,有十分重要的參考價值,是供養人畫像研究不可或缺的資料[③]。

姜伯勤先生《敦煌的寫真邈真與肖像藝術》專文,則屬這方面研究的集大成之作,揭示出敦煌"邈影如生"、"邈影生同"的藝術原則、精神和追求,最終總結爲:

> 敦煌寺院所表現出的真堂、影堂、寫真、邈真、圖真、彩真的風俗,尤其是邈生與生前寫真的實行,是造就當時人物畫高度發展的重要因素,而唐代士人畫家的參與寫真,提高了人物畫水準。[④]

這是對敦煌人物寫真藝術成就的高度概括。

業師鄭炳林先生則分别從敦煌真堂邈真畫像流行與相面術的獨特視角,就敦煌石窟供養人畫像功用、千人一面畫像特徵原因作了精闢論述[⑤]。

---

① 基金專案:教育部人文社會科學重點研究基地重大專案"敦煌供養人圖像研究";隴原青年創新人才扶持計畫專案"文明的交融:粟特九姓胡人與敦煌石窟關係研究";敦煌研究院院級課題"敦煌石窟粟特美術研究"。

② 饒宗頤《敦煌白畫》,法國遠東學院考古學刊,巴黎,1978年。饒宗頤《敦煌白畫導論》,載氏著《畫䪫》,臺北時報出版社,1993年,第153—154頁。

③ 關友惠《敦煌壁畫中的供養人畫像》,《敦煌研究》1989年第3期,第16—20頁。

④ 姜伯勤《敦煌藝術宗教與禮樂文明》,中國社會科學出版社,1996年,第77—92頁。

⑤ 鄭炳林《敦煌碑銘贊及相關問題》,載《敦煌碑銘贊輯釋》,甘肅教育出版社,1992年,第8—11頁;《敦煌寫本邈真贊所見真堂及其相關問題研究——關於莫高窟供養人畫像研究之一》,《敦煌研究》2006年第6期,第64—73頁;《敦煌寫本相書理論與敦煌石窟供養人畫像——關於敦煌莫高窟供養人像研究之二》,《敦煌學輯刊》2006年第4期,第1—23頁。

幾位大家的接力式討論，從宏觀的視角，爲我們探討敦煌供養人畫像之寫真性、敦煌的人物肖像畫藝術等命題建立了坐標。

就敦煌人物畫而言，涉及人物肖像與寫真藝術，當以藏經洞絹畫、麻布畫、紙本畫、洞窟供養人畫像爲主要討論的對象。筆者曾在前人研究的基礎上，以畫稿爲中心，就此問題作過簡略之討論[1]。本文單就五代宋歸義軍時期統治者曹氏供養像，從人物畫像的角度，談談曹氏族屬之歷史疑問。拋磚引玉而已，謹希方家教正。

一、問題的由來

西元914年敦煌長史曹議金執掌州事，取代張氏任歸義軍節度使，開創敦煌的曹氏歸義軍時代，直至1036年西夏正式佔領沙州。長期以來，學界對歸義軍曹氏如何取代張氏疑問重重[2]，初步顯示曹氏來歷之謎。總體而言，學術界對以曹議金爲代表的敦煌曹氏的族屬莫衷一是，但多以其在敦煌洞窟供養人畫像題名中的自稱而斷其郡望爲"亳州譙郡"，自羅振玉以來爲學界所秉承[3]。期間有個別學者如史葦湘先生早年就已對此產生疑問[4]，後來姜伯勤先生指出："稱爲'武威貴族'的曹氏，或可溯自東漢即移居隴西、敦煌的曹氏。另一方面，所謂'武威曹氏'，也不排除有定居在涼州的昭武九姓人。"[5]惜均未詳論，但也表明學術界對此問題的關注和疑問。

而對這一疑問作集中的討論，則屬榮新江、馮培紅二文，二先生各自從不同的視角發表宏論，最終一致認爲，敦煌歸義軍政權統治者曹氏一族當屬中亞粟特人後裔[6]。的確，從他們的文章中，我們看到了歸義軍曹氏在敦煌的獨特歷史，在其所稱郡望、曹議金的來歷、與本地漢姓曹氏源流關係及其區別、婚姻關係、政權取得、統治政權的人員構成等多方面表現出頗爲獨特的一面，其中多有謎團可作探討。結果表明，對於歸義軍曹氏的族屬關係，並不能讓我們輕易相信其自稱爲"亳州譙郡"，而更多與來自中亞的粟特九姓胡人有關。

但是在沒有更爲確切的資料發現以前，上述研究仍係推論而來，故多有推測的成分。因此使得這一結論也受到了學者的質疑，李並成、解梅二先生並不認爲敦煌的歸義軍曹氏統治

① 沙武田《敦煌寫真邈真畫稿研究——兼談敦煌畫之寫真肖像藝術》，《敦煌學輯刊》2006年第1期，第43—62頁；另載拙著《敦煌畫稿研究》，中央編譯出版社，2007年，第275—314頁。

② 王惠民《曹議金執政前若干史事考辨》，載敦煌研究院編《段文傑敦煌研究五十年紀念文集》，世界圖書出版公司，1996年，第425—430頁。

③ 羅振玉《瓜沙曹氏年表》，載陳國燦、陸慶夫主編《中國敦煌學百年文庫・歷史卷》(一)，甘肅文化出版社，1999年，第1—12頁。

④ 史葦湘《世族與石窟》，載敦煌文物研究所編《敦煌研究文集》，甘肅人民出版社，1982年，第154頁。

⑤ 姜伯勤《敦煌邈真贊與敦煌名族》，載姜伯勤、項楚、榮新江《敦煌邈真贊校録並研究》，臺北新文豐出版公司，1994年，第12頁。

⑥ 榮新江《敦煌歸義軍曹氏統治者爲粟特後裔説》，馮培紅《敦煌曹氏族屬與曹氏歸義軍政權》，俱載《歷史研究》2001年第1期。二文分別載榮新江《中古中國與外來文明》，三聯書店，2001年，第258—274頁；鄭炳林主編《敦煌歸義軍史專題研究續編》，蘭州大學出版社，2003年，第163—189頁。

者爲粟特族屬，並針對前二文所論主要觀點作了辨析[1]。正常而嚴謹的學術爭鳴往往能夠推動問題的深入研究，誠如是，學者們對曹氏族屬的研究及完全不同觀點的產生，讓我們看到了這一問題的複雜性，因此，在没有定論之前，仍有探討的必要。

對於曹氏族屬之探源，前述三篇大作，觀點完全相反，應該説各自立論明確，廣徵博引，均能自圓其説，都試圖在盡可能還原歷史本來的面貌。更爲重要的是，各自爲讀者提供了完全不同的觀察視角，啟示我們對此問題作更深入的思考。

因此，筆者在這裏無意辨析孰是孰非，但就我個人的思考，反駁"歸義軍曹氏之婚姻關係"、"曹氏統治時期粟特後裔的地位和影響"兩個問題來否定曹氏的族屬關係，雖不無道理，但也不能輕易就此下結論，因爲如果曹氏果爲粟特人後裔，則此兩方面的現象當屬歷史真實的反映。而楊炯撰《曹通神道碑》的揭示，確係爲敦煌譙郡曹氏的重要資料，再加上P.4638《曹良才邈真贊》與之可資比較，爲歸義軍曹氏所稱譙郡提供重要的佐證。但是考慮到中古時期來華的九姓胡人，爲了融入當地的漢人社會，在其長時期的漢化過程中，像這樣攀附漢族高門大姓，纂改自已族望地望者比比皆是，在歷史文獻和出土墓志等胡人資料中廣泛存在，學者們的研究非常之多，不一而足[2]。另一方面，如果歸義軍曹氏確係來自曹通一族，則在後來的記述中爲甚麽隻字不提？

筆者在這裏最爲關心的核心問題，是關於敦煌石窟中曹氏畫像與其族屬判別的關係。因爲針對石窟供養人曹氏畫像的討論，持曹氏爲粟特人後裔觀點者並未注意到該現象的存在，或者説他們並不認爲這是個問題，亦或作了有意回避；而持曹氏爲漢族後裔者，則認爲石窟中的曹氏供養人畫像之面貌特徵不容被忽視，恰是討論曹氏族屬的重要證據之一。

按李、解文的觀點，如果曹氏果爲粟特九姓胡人之後裔，那麽應該在石窟供養人畫像中有所體現，從傳世文獻和出土文物，及敦煌壁畫維摩詰經變、涅槃變等所畫各國王子像，均可印證粟特胡人"高鼻、深目、緑眼、卷髮、多髯"等"中亞胡人外貌的一般特徵"，但是觀察敦煌石窟中曹議金及其家族成員的大幅供養像，均"臉圓面闊，額頭平寬，濃眉大眼，鼻樑較平，顴骨較低，面部綫條較平緩，絲毫没有胡人的形貌特徵"。文中也充分考慮到曹氏漢化的歷史事實。因爲按照正常的邏輯推理，結合遺傳學理論，曹氏畫像中無一例胡貌特徵，或者説完全看不到胡人特徵的面貌跡象確令人生疑。

把曹氏畫像納入對曹氏族屬的討論，使得問題的討論更加合理化，畢竟我們不能繞開這

---

① 李並成、解梅《敦煌歸義軍曹氏統治者果爲粟特後裔嗎——與榮新江、馮培紅先生商榷》，《敦煌研究》2006年第6期，第109—115頁。

② 馬馳《唐代蕃將》，三秦出版社，1990年，第196—237頁；程越《從石刻史料看入華粟特人的漢化》，《史學月刊》1994年第1期，第24—25頁；陸慶夫《唐宋間敦煌粟特人之漢化》，《歷史研究》1986年第6期，第25—34頁；陳海濤、劉惠琴《來自文明十字路口的民族——唐代入華粟特人研究》，商務印書館，2006年，第377—425頁。

些大量存在的第一手形象資料。段文傑先生指出,敦煌的壁畫是"形象的歷史"[①],可謂正中要害,非常中肯地揭示了敦煌壁畫的歷史研究價值。

因此,學界的争論,不僅推動了相關問題的研究,也大大擴大了我們觀察與思考的視野。更重要的是,給我們提出了一個非常重要的命題,即如何科學合理地觀察、認識、解釋敦煌石窟中供養人畫像的寫真性(寫實性)? 具體到對歸義軍曹氏族屬的判别,則要更進一步討論"曹氏供養像與其族屬判别"之關係,對這一命題的提出,涉及對敦煌供養人畫像寫真性、中國畫論人物像傳神藝術、敦煌曹氏畫院組織與洞窟壁畫繪製程式化現象、敦煌的時代審美及其觀念、入華粟特九姓胡人之漢化及其思想意識、曹氏歸義軍獨特的時代背景與政治環境、佛教石窟供養像的功能等諸多問題的討論,實有深厚的歷史背景可依託,遠非僅從畫像直接觀察所得即可明瞭,事實上,圖像有時也並不十分可靠,且往往有"陷阱"。

二　敦煌石窟曹氏供養像的寫真性

1.敦煌石窟曹氏供養像漢人面貌特徵及其疑問

敦煌石窟莫高窟、榆林窟五代宋曹氏歸義軍時期洞窟中,曹議金及其後幾任節度使曹元德、曹元深、曹元忠、曹延恭、曹延禄及其家族其他男女供養像,在洞窟中比比皆是,有他們作爲窟主功德主新建的洞窟,如莫高窟第98、100、61、55、454、53等窟,莫高窟天王堂,榆林窟第16、19、25、31、32、33、34、35、36等窟,也有其他人的功德窟,把曹氏統治者畫像入窟,如有莫高窟第5、108等窟,還有這一時期重修的洞窟,如有莫高窟第121、202、244、427、428、205、437、449等窟,在這些洞窟的甬道或主室均畫有曹氏諸節度使或其家族男女供養像。

仔細觀察這些曹氏男女供養像,除姻親所娶漢姓諸女眷夫人兒媳外,的確像學者們指出的那樣,無論從服飾、面貌等各方面均無胡人特徵,作爲長期生活於敦煌者,服飾固然不能作爲判别族屬的依據,但是面貌上絲毫看不到胡人特徵,完全爲漢人典型面相,代表如莫高窟第98窟、第100窟曹議金及其後人們的畫像(圖1),均"臉圓面闊,額頭平寬,濃眉大眼,鼻樑較平,顴骨較低,面部綫條較平緩,絲毫没有胡人的形貌特徵"。女像中如有第98窟、61窟主室東壁的曹氏諸小娘子像(圖2),圓臉,小嘴,細眉,杏眼,鼻樑低平,額頭平寬,下頜略圓,加上面部複雜的妝扮,均絲毫無胡人面貌特徵,更有意思的是,即使



圖1　莫高窟第98窟曹氏男供养像

① 段文傑《形象的歷史——談敦煌壁畫的歷史價值》,載《段文傑敦煌石窟藝術論文集》,甘肅人民出版社,1994年,第108—134頁;另載段文傑《敦煌石窟藝術研究》,甘肅人民出版社,2007年,第269—293頁。

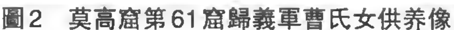



圖2 莫高窟第61窟歸義軍曹氏女供养像



圖3 莫高窟第98窟天公主像

是曹議金的回鶻夫人天公主像(圖3),或曹延禄姬于闐天公主像,雖然服飾有胡風,但是面貌與其他曹氏女像一樣,看不出胡人的特徵來。

因此,考慮到曹氏族屬關係不明的情況下,如其果爲譙郡曹氏後裔,此類畫像特徵則完全符合漢人標準面貌,無需多加討論;但是如果其爲粟特曹國人華之後裔,自然會出現諸多疑問:作爲九姓胡人後裔的曹氏爲甚麽會在洞窟供養像中完全以漢人標準畫像特徵出現呢?敦煌歸義軍曹氏經過長時期的通婚漢化後,到五代宋時期確實已絲毫没有了本民族的面貌特徵了?如果曹氏中有人的面貌特徵仍有胡人之相(全部或部分),或高鼻,或深目,或緑眼,或虯髯,或卷髮,畫工們把他們畫成完全的漢人面相,他們願不願意接受?或者説本身就是他們要求畫作如此特徵?等等,都需要作進一步的探討。

要討論以上的疑問,則需首先解決一個前提條件,即洞窟中曹氏畫像的性質問題,亦其是否爲寫真像?因爲如果這些曹氏的畫像是完全如本人一樣的邈真寫真像,那麽他們則必然是漢人無疑;但如果這些畫像並非完全意義上的寫真像,則就不能作爲判别其族屬的重要依據了。

那麽敦煌石窟歸義軍曹氏供養像是否爲寫真像?或者説是何種意義上的寫真像?

2.傳統意義上的寫真邈真像

包括敦煌在内,中國古代無論是民間還是寺院盛行人物寫真邈真畫像(邈真、真儀、圖真、邈影),並隨之有像贊流行,敦煌藏經洞保存有90餘件邈真贊寫本[①],傳世文獻也多有記載。饒宗頤先生《文選序"畫像而贊興"説——列傳與畫贊》[②],李正宇先生《邈真贊》[③]及前引

① 鄭炳林《敦煌碑銘贊輯釋》,甘肅教育出版社,1992年。

② 饒宗頤《文選序"畫像而贊興"説——列傳與畫贊》,《南洋大學文物集刊》創刊號,新加坡李光前文物館,1972年,另載《畫䪙》,第81—95頁。

③ 李正宇《邈真贊》,載顔廷亮主編《敦煌文學》,甘肅人民出版社,1989年,第183—195頁。

姜伯勤先生、鄭炳林先生大作均有詳論。綜合各家意見可知，這些配合有贊文的畫像，或爲生前寫真，或爲死後所補畫，屬忌日畫施，且必是有圖有文；且一般是畫在絹帛綿帳之上，掛於家庭或寺院之家廟、真堂、影堂之中供家人、門人、弟子等祭祀、瞻仰，其中也有在葬禮中使用。

歷代畫論也常記畫人多有工於人物寫真者，《歷代名畫記》記東晉顧愷之畫真人極其傳神，特别注重眼睛的處理，並言"傳神寫照，正在阿堵中"[①]。宋佚名《宣和畫譜》卷五"人物一"記"楊寧善畫人物，與楊昇、張萱同時，皆以寫真得名"。同卷記楊昇畫有明皇像，因爲親見御容而"宜乎傳之甚精"，又嘗作《禄山像》，均屬寫真。而張萱作爲有唐一代著名的人物畫大家，所畫人物寫真就更多了，單就宋御府所藏四十餘卷。《圖畫見聞志》記五代畫人"鄭唐卿工畫人物，兼長寫貌，有梁祖名臣像，並故事人物傳於世"[②]。此類人物寫真就不一定有像贊，但卻是寫實作品。另有歷代名畫家所畫前代帝王將相，或孝子列女圖傳寫真，則就不是寫實之像了，徒有其名，以爲當時代人紀念瞻仰，亦有教育之本意。

從畫像的形式和功用上可以看到，配有贊文的寫真邈真像必是高度寫實的肖像畫，完全按本人生前的音容笑貌所摹寫。《全唐文》卷三八九《尚書右丞徐公寫真圖贊並序》記到：

> 嘗以暇日，裂素灑翰，畫徐公之容，陳於公之座隅。而美目方口，和氣秀骨，毫釐無差，若分形於鏡。入自外者，或欲擎跽曲拳，俯僂拜謁，不知其畫也。

當是寫真像寫實之代表。姜伯勤先生以爲，敦煌邈真贊像P.4600《巨鹿索公故妻京兆杜氏邈真贊並序》所記"邈生前之影像""繪生前之影像"，S.4654《羅通達邈真贊並序》記"圖形寫真，流萬固而永祀"等。"邈真"其實就是寫真，既是寫真，當然是根據真人肖像的真實比例來繪製的[③]。

對於寫真邈真像之生前寫真，鄭炳林先生指出，是屬年事已高，或疾病在身，以備死後祭祀瞻仰之用，故事先請人畫像寫贊[④]。除此以外，事實上，由上《尚書右丞徐公寫真圖贊並序》可知，還有一種爲平時威儀禮敬所作之真像。作爲生前所畫身像，必是寫實，因爲畫像者可以直接面對本人摹寫，即使考慮到有美化之成分，所差當大致無幾。敦煌寫本P.3718《張良真生前寫真贊並序》、《閻公生前寫真贊並序》、《劉慶力和尚生前寫真贊並序》等即是如此，當屬S.3929《節度押衙董保德建造蘭若功德頌》所記"得丹青增妙，粉墨希奇""手跡及於僧瑤，筆勢鄰於曹氏"的曹氏畫院高級畫師"知畫行都料"董保德所秉持之繪畫原則，即"畫蠅如活""邈影如生"者也。

作爲死後寫真像，雖然一般是死後七日内所畫，但是考慮到畫工無法面對本人摹寫，如

① (唐)張彦遠《歷代名畫記》"歷代能畫名人"卷五，人民美術出版社，1964年，第112頁。

② (宋)郭若虛《圖畫見聞志》卷二，人民美術出版社，1964年，第40頁。

③ 姜伯勤《敦煌的寫真邈真與肖像藝術》，載《敦煌藝術宗教與禮樂文明》，第84頁。

④ 鄭炳林《敦煌碑銘贊及其有關問題》，載《敦煌碑銘贊輯釋》，第9頁。



圖4　Stein Painting 163高僧寫真像



圖5　第17窟洪辯像



圖6　日本东大寺藏
江户時代紙本公慶上人像

果不是生前好友畫工所施畫，則要寫實似不大可能，衹能憑親人口述，此類畫像必多有失實成分，當有美化之嫌。但此類畫像仍爲"寫真"、"邈真"，敦煌大多真贊所記即是死後所畫施之寫真邈真像。

不過以上寫真邈真像，考慮到其繪畫的本意、功用的獨特性，當爲本人正面或八分面像，如藏經洞紙本畫Ch.00145高僧寫真像(圖4)、莫高窟第17窟洪辯法師彩塑寫真像(圖5)等即是，可知一般爲坐像居多。日本寺院所藏大量各時代高僧寫真像，有繪畫有雕塑，形式多樣，但絶大多數爲坐像(圖6)，可資證明。

3.敦煌石窟與絹畫等供養像的寫真邈真稱謂之概念辨析

敦煌石窟供養人畫像幾乎遍窟皆有，再加上藏經洞絹畫、麻布畫、紙本畫之供養人畫像，數量之多，達9000餘身(圖7)[1]。那麼，這些人物像是否爲寫真像?

作簡單的比較即可發現，洞窟與絹畫供養人畫像與以上傳統之人物寫真邈真像區别較大：

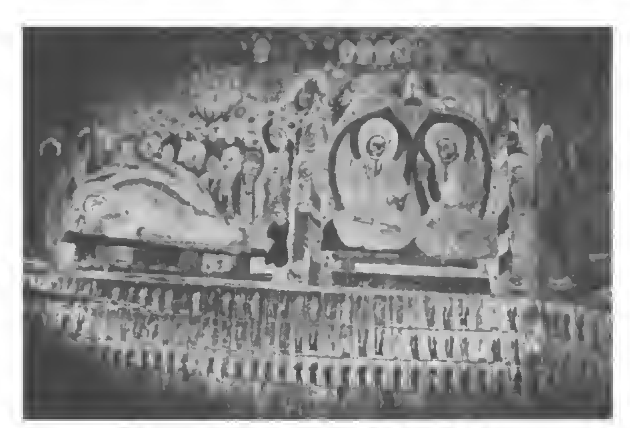


圖7　莫高窟第428窟供養人畫像

A.性質與功用不同　傳統之寫真邈真像主要是爲了祭祀、瞻仰，有强烈的紀念意義，而洞窟與絹畫等供養人畫像則主要體現的是供養、禮拜的功用，題名後均有"供養""一心供養""供養佛時""侍佛時"等字樣。

B.二者表現主體觀念不同。前者突出的是個體寫真像、主體明確；而後者則突出的是供養像之供養、禮拜的功德觀念，突出

① 張先堂《莫高窟供養人畫像的發展演變——以佛教史考察爲中心》，《敦煌學輯刊》2008年第4期，第93—103頁。

的是一個群體對洞窟、寺院佛堂、蘭若主尊及相關佛教繪畫的供養功德觀念。

C.表現形式不同。前者與像贊圖文結合表現，後者則僅以題名的形式繪製，且一般是以多人群體形式出現。前者多以坐姿正面或八分面表現，正視觀者，是一個静態的瞬間；而後者則是側身向佛，以站立像爲主，是一個動態的瞬間，且更注重前方的供養對象，並不注重觀者的觀察視角。

D.出現的場合不同。前者主要是掛於家族家廟，或家族寺院真堂、影堂内，是一個單純的空間，可進入的人員固定；後者則繪畫於洞窟牆壁上，或掛於寺院、佛堂、蘭若内，是公衆信徒公共活動場所，較爲複雜，可進入的人員不確定。

初步表明石窟、絹畫等供養人畫像與傳統意義上的人物寫真邈真像區别較大，二者不可一概而論。如此，則是否就表明洞窟等供養像非爲"寫真"呢？答案是不盡然。

P.3556《河西管内佛法主賜紫邈真贊並序》記：

> 圖聖真綿賬，同從來儀。捧慈尊寫靈賢，頂冠預終。乃瞻依□麗，□於邈影。上接散畫(花)當來，下生彌勒尊佛。兩邊畫十一面觀世菩薩、如意輪菩薩、大聖文殊師利、大聖普賢菩薩等各壹軀。……上圖靈像，永捧福田；下題形影，頂祈香壇……

"上圖靈像""下題形影"，明確記載尊像下畫的供養像是爲"形影"，即邈影、寫真。因此，李正宇先生以爲該處供養像當爲像主的肖像寫真像[①]。

對於洞窟供養人畫像，姜伯勤先生曾指出："從千佛洞藏經洞所出絹畫得見，佛像下之施主或供養人邈真肖像，均爲彩本。"[②]顯然認爲，這些供養像屬寫真邈真像。鄭炳林先生也以邈真像論之："敦煌莫高窟供養人畫像也稱之爲邈真像，部分石窟實際上就是家人子女爲之開設的真堂……敦煌莫高窟與其他真堂、影堂不同的是，石窟中不但繪製已故的先祖先師的邈真像，而且繪製現存建窟者的邈真像，這種情況的出現與石窟功用有直接的關係。"[③]

MG.17778：絹畫十一面觀音菩薩像圖(圖8)。下部供養人畫像。右側爲一比丘尼像，身後立一小比丘尼像，題記：

> 亡姊大乘寺壇頭闍梨妙達邈真一心供養

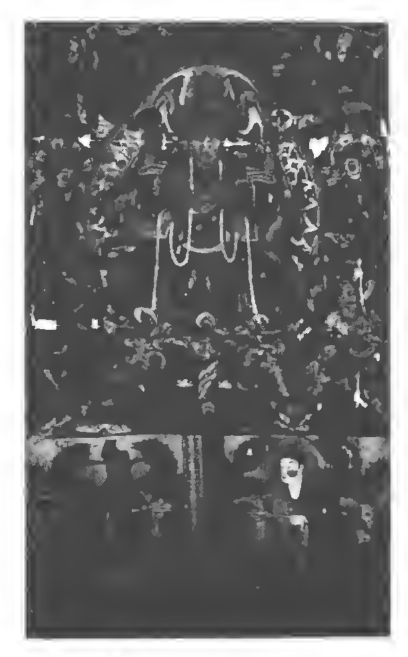
右側男供養像，身後立一小孩供養像：

---

① 李正宇《邈真贊》，載顔廷亮主编《敦煌文學》，第183—184頁。

② 姜伯勤《敦煌的寫真邈真與肖像藝術》，第85頁。

③ 鄭炳林《敦煌寫本邈真贊所見真堂及其相關問題研究——關於莫高窟供養人畫像研究之一》，《敦煌研究》2006年第6期，第64—73頁；



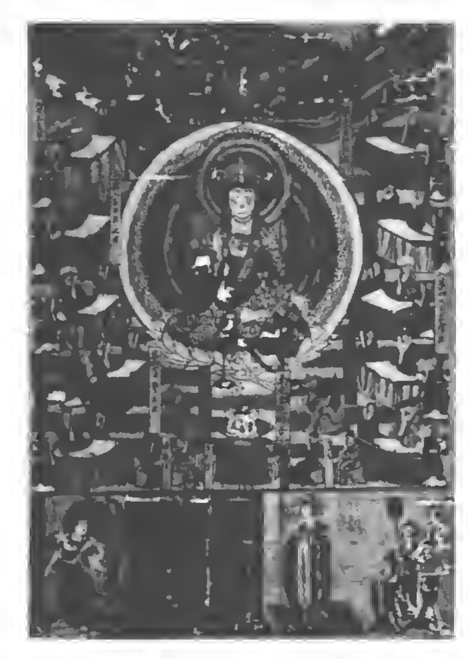



圖8 MG. 17778

圖9 MG. 17662

信士弟(子)衙前節度押衙銀青光禄大夫檢校太子賓客兼御史大夫上柱國程恩信奉爲亡姊敬畫功德一心供養

比丘尼妙達之像,顯然是在亡後其弟請人所畫邈真像,但是由於是死後之畫像,而且突出懷念之情,又不失供養功德觀念,因此其寫實性不能過分肯定。

MG.17662絹畫太平興國八年(983)披帽地藏菩薩並十王圖(圖9)。下部中間發願文:

1. 囗宋清河郡娘子張代繪佛邈真贊並序
2. 囗司院上
3. 娘子者前河西一十一州節度使曹公之貴派矣 天垂異質囗
4. ……神假注姿囗天星以臨紫囗囗氣而温良守道……
5. ……笄年而節儉柔和帷幄之高風匪囗囗芳名於後世播囗囗于前文
6. 囗蘭桂以馳芳將松筠而挺拔同爲囗囗囗龜兆以遍良賢……
7. 囗婚貴望三貌克己每陳舉案以謙恭囗囗囗遵不失囗賓之聲眉開
8. 囗月之半月頰呈紅浪之雙勞可謂處衆無居侶之心囗囗囗囗囗之氣
9. 理家圖軌範廣扇於囗囗誡子課囗囗練别彰於囗訓……
10. 囗囗閲往譽於翡翠囗可資貌長壽抱雍容於真珠堂内豈期淅
11. 二鼠興滅魄散六流光六天降禍親戚傷悼耆婆之秘術異施囗
12. 囗榆附之神方何效子媳痛切抽割心腸姊妹嗥啕恨不死滅……

13. 口口於何方掩棄人寰難明前路之黑白遂減資口口繪真容用蓋亡靈口
14. ……龍會花下……前速授菩提……城口……
15. 口功德之無窮劫石拂斯勝因之莫泯然後先亡遠代七世靈魄賴
16. ……之極苦法崇等伏奉
17. ……芳聲將存紀遠其詞曰　天降佛口貌　芳姿經代口
18. 口口靈異口英譽寶魄奇口歲存箴誡笄年蘊禮儀三存桓口口四德未嘗虧
19. 口口口口史英風流口口口口口選賢智方乃出宮幃舉案口賓敬何口口口口
20. 住心垂下問寬口共相依方保松筠茂丘山無作期何圖逝波近口口口口口口
21. 九戚懷哀戀六姻例總悲口題綿帳下用記口來口
22. 　　于時太平興國八年歲次癸未十一月癸醜朔十四日丙寅題記

左側畫一引路菩薩像，右側畫一女供養立像，身後立四身侍從像。從贊文可知，與其說是爲了一鋪佛畫，倒不如說是該娘子邈真像並贊，明確表明是"題綿帳下"，屬邈真像並贊的常見形式。但是由畫面比例可知，主體仍重在表現地藏十王圖，而不是功德主的邈真像，況且以供養人的身份出現，對其肖像寫實性則無疑大打折扣了。

相類似的情形見於Stein painting，14 Ch.liv.006絹畫天復十年(910)觀世音菩薩像(圖10)。畫面觀音像左側畫一比丘尼立像，立一方毯上，持香爐供養，無題記。右側畫一童子托一花盤供養，立一方毯上，題記：

亡弟識(試)殿中監張有(友)成(誠)一心供養

畫面完全是一小孩像。

背面榜題：

1.南無觀世音菩薩一軀奉爲故普光寺法律臨壇尼大德嚴會兼故弟試

2.殿中監張友誠二貌(邈)真一心供養

……

7.時天複拾載庚午七月十五日彩繪大聖一軀兼尼法律貌真畢功記

另有一則供養人畫像題記：



圖10　Stein Painting 14

亡弟試殿中監張友誠一心供養

張友誠邈真像雖較爲逼真，但因爲非畫面主體，突出的仍是供養功德觀念，而不是個人畫像的表現與紀念性意義。

由此，洞窟與絹畫等供養像稱其爲寫真、邈真像並無不可，衹是在具體的功用、性質、觀念、表現形式、使用場合等方面與傳統意義上的人物寫真邈真像有嚴格的區别。事實上，供養像相應人名、結銜、身份等個人資料的題名，則已經表明他們的真實身份，無疑是屬時人觀念中的寫真邈真像。歸義軍時期曹氏供養像亦如此。

4.石窟中曹氏供養像之寫真性

通過前面對洞窟供養人畫像與傳統意義之寫真邈真像比較，供養人畫像絶不能與嚴格意義上的寫真肖像畫等同起來，二者之間有明顯的區别，無疑作爲洞窟中供養人畫像的曹氏畫像自不能例外。

對於敦煌石窟中供養人畫像，即使是在文獻記載與書面術語中稱其爲寫真或邈真像，但其中屬於真正意義上之寫真肖像類作品者，恐怕衹是指個别畫像，要因人而異，具體人物畫像具體對待，絶不可一概而論。這一觀點，筆者已作過闡述。曹氏畫像也不能例外。

既然曹氏供養像不能作爲傳統意義上的像贊結合之寫真邈真肖像畫，也不是畫史所記歷代畫人所畫之"真像"，僅是佛教石窟中的供養功德像而已，那麼這些畫像與本人面貌的寫實性關係則必然受到懷疑。

無疑，李並成、解梅大作在討論曹氏畫像特徵與其族屬之關係時，則是以嚴格意義上的寫真肖像畫對待，認爲其"邈影如生"，"如同生前"，而没有把其和傳統意義上的人物邈真像區别開來，在此觀念指導下釋讀曹氏的供養人畫像，雖然表面上看似符合邏輯，亦合段文傑先生提出之敦煌壁畫是"形象的歷史"之論斷，但最終則可能受圖像的誤導而進入"圖像證史的陷阱"[①]。

洞窟中曹氏畫像給歷史家與藝術史家設下的這個陷阱，則需要我們在此破解。

三、圖像陷阱：影響曹氏供養像寫實性表現的幾個因素

以下試從幾個方面辨析導致曹氏供養像寫實特性"失語"的原因，以還圖像的本來面目，解讀圖像的"歷史性"(historic)。

---

① 曹意强《可見之不可見性：論圖像證史的有效性與誤區》，《新美術》2004年第2期。繆哲《圖像證史的陷阱》，《讀書》2004年第2期。

1.供養人畫像在洞窟中的功能

關友惠先生是這樣定義佛教藝術中的供養人畫像的：

> 供養人畫像，是十六國、東晉（4世紀）時期佛教在中國普遍興起時出現的一種佛徒功德畫像，從屬於佛教藝術。佛徒爲了表示虔誠奉佛，時時供養，功德不絶，把自己的畫像畫在佛像的下邊或左右，手捧香爐或香花，列隊恭立或席跪禮拜，榜書姓名，故稱供養人畫像。[1]

在這裹，供養人畫像衹不過是一種“佛徒功德畫像”，而且僅是“從屬於佛教藝術”的。其主體的功能則是“佛徒”爲了“奉佛”之“時時供養”“功德不絶”，因此在佛教造像中又畫入自己的供養像。

的確，綜觀洞窟中的供養人畫像，無論是前期小窟中的小像，還是後期大窟中的真人或超真人大小畫像，作爲洞窟功德主，被畫在洞窟特定的位置，最終都是表達“供養”的目的、“功德”的需求，每身供養像題名後出現“供養”“一心供養”“供養時”“一心供養時”“供養之像”“侍佛”等文字，實是表達相應畫像功用與功德之意義與觀念，也有題名末尾强調的作用，這方面的事例，在敦煌洞窟中幾無一例外，故無需再舉證。

供養像題名以外，每個洞窟都有相應的建窟功德願文榜題，或寫於龕下，或寫於供養像之間，或寫於主室門上，也有見於前室門上者，但是由於歷史種種原因，多已完全看不清了，也有的早已被壓在下層，或被毁壞，但有個别保存下來的願文，則有助於我們對供養像功能的進一步理解。

莫高窟西魏第285窟北壁有三則願文（圖11），其中一方内容如下：

> 夫至極闃曠正爲塵羅所約聖道歸趣
> 非積壘何能濟拔是以佛弟子比丘辯化仰
> 爲七世父母所生母父敬造迦葉佛一區並二菩
> 薩因此微福願亡者神游淨土永離三途現
> 在居眷位太安吉普及蠕動之類速登



圖11　莫高窟第285窟主室北壁供養人像与題記

---

1) 關友惠《敦煌壁畫中的供養人畫像》,《敦煌研究》1989年第3期,第16頁

常樂

大代大魏大統四年歲次戊午八月中旬造

比丘辯化供養時①

願文後有比丘辯化的供養像,並有題名"比丘辯化供養時"。結合願文並上造像,可知該鋪"迦葉佛一區並二菩薩",是由辯化爲祈願已亡故"七世父母"、"所生父母""神游淨土、永離三途",又爲仍健在的親人並其他生靈"速登常樂"發願而作的功德畫。因此比丘辯化個人供養像的供養和功德觀念與功用至爲清楚。這也正是所有洞窟供養像之功用意義。

到了歸義軍時期,也是如此。莫高窟晚唐第192窟建窟發願文保存較好:

發願功德贊文並序

敦煌龍興寺沙門明立撰

(中略)

……分就窟燃燈年年供養不絶此功德先

奉爲當今皇帝禦宇金鏡常懸國祚永隆

又願我河西節度使萬户侯口司空張公

命同刧至壽等像口(將)……千載次口合邑口

公等惟願常修正道崇口法門躬至慈悲口

種空垢障沐法水以長消宿苦應口信佛花光口口

散生生世世同會良緣當來之中相遇彌勒龍花口口

願登彼岸支羅眷屬永辞災障亡過七代及亡口口

口(三)口(化)……體清賞識並願花臺芳氣速注口

……晏河清天下太平境塞光平窮口口

之世……之蒼生俱沐勝化鹹登善果其口口

跡……巍大覺壽量無極默而花現口口口

口同……來塚如山嶽湛口號内間而羅外照口口

……叵測難量菩提勝道始悟口尚方口口

……冥鏘鏘濟濟惟孝惟忠盡心盡口五口

……城冀果精進在門其晨口口口

……五陰障住惟兹三寶口口口

……登覺路

① 敦煌研究院編《敦煌莫高窟供養人題記》,文物出版社,1986年,第114頁。

……口(八)年歲次丁亥二月壬申朔什六日口口

口口

……神達丹生僧羅口法僧程智常

一個洞窟的功德,可以上至“當今皇帝”,再到“我河西節度使張公”,下到開窟的社邑組織諸公,同時其功德又惠及各位功德主健在的親人朋友、亡過七代等先人們,而具體的功德則無所不包。晚唐供養像留存不多,被宋時人像所覆蓋,但也説明晚唐供養像的存在,其供養之功德具如願文所述。

洞窟中的建窟功德願文榜題雖多不存了,但是藏經洞寫本中有零星發現,爲數不少的建窟功德記類寫本,通過馬德先生整理研究[1],讓我們看到晚唐五代宋歸義軍時期,以張氏和曹氏爲主體的窟主施主功德主們,建窟的目的和願望是清楚的,以S.4245所記莫高窟第100窟建窟功德記所記最具代表性:

有誰施作?時則有我河西節度使司空先奉爲龍天八部,護塞表而恒昌;社稷無危,應法輪而常轉。刀兵罷散,四海通還;癘疫不侵,欃搶槍永滅。三農秀實,民歌暮之秋;霜疸無期,誓絶生蝗之患。亦願當今帝主,等北辰而永昌;將相百寮,應五星而順化;故父大王神識,往生函萏之宫;司空寶位遐長,等乾坤而合運;天公主、小娘子,誓播於宫闈;兩國皇后艾安,比貞松而莫變;諸幼郎君昆季,福延萬春;都衙等兩班官寮,輸忠盡節之福會也。伏願太保云云。加以云云。

有此功德願文,再結合洞窟現有的曹氏男女供養像,以及曹議金與天公主出行圖,可以説洞窟供養人畫像的供養與功德功用非常明確了。

以上討論,告訴我們洞窟中畫入世俗人的供養像,突出表現的是這些功德主們對佛窟、對佛教神靈造像的供養,是爲了佛教所講求之功德,當然其最終的目的是現實利益:是對包括已故親人和健在親人朋友的祈願,也有對上至皇帝、當府節度及所屬組織的護佑,還可以擴大到日月星辰、江河山川等自然現象,總之都是爲了理想的生活,有物質的,有精神的。

如此,洞窟中供養像的功用也就清楚了。非常明顯,和那些表現祭祀與紀念意義的家廟祠堂或真堂中所供奉的家族或家庭先人們的寫真像,在功用上有嚴格的區别,絲毫不能等同。二者之區别前文已述。當然,並不能因此而完全否定洞窟供養像在一定程度上所具有的紀念性意義,特别是對於那些亡故的人。祇是筆者並不贊同像多數學者所言,過分强調洞窟供養像所具有的紀念性意義,而忽視了其作爲洞窟供養功德的主體功能。

① 馬德《敦煌莫高窟史研究》,甘肅教育出版社,1996年。

那麽,洞窟中重在表現供養功德思想與觀念的供養人畫像,既然没有了(或者説並不是要著重表現)祭祀與紀念性意義,則就無須求真,況且多以群體像形式出現(圖12),更不利於畫工寫實。

圖12 莫高窟第303窟南壁西側供養人

2.敦煌曹氏畫院組織與洞窟壁畫繪製的程式化現象

敦煌洞窟壁畫的繪製,到了五代宋歸義軍時期,發生了較大的變化,"曹氏畫院"組織的出現,大大影響了這一在敦煌持續了幾百年的傳統行業。關於曹氏歸義軍時期沙州的"畫行"與"畫院"問題,姜伯勤先生貢獻最大,先生通過大量敦煌文書和石窟壁畫題記中有關畫人的記載,有精闢之見解:"早在十世紀的敦煌,在歸義軍曹氏時期,沙州不僅已經出現了民間的'畫行',還建置了隸屬官府的'畫院'。五代時期,沙州已是和南唐、後蜀交相輝映的另一處中國早期'畫院'的濫觴地";又指出"在沙州的民間'畫行'、官府'畫院'及官府作坊三種地方,都有'畫匠'的足跡";最重要的是"沙州畫行"中的"畫師"、"畫匠"、學徒弟子之間存在不同等級關係,階級森嚴[①]。正由於以上原因,使得這一時期大量敦煌壁畫的製作在由等級分明的"畫行"、"畫院"所承制時,高級畫師處於設計者的地位,然後由較低級的"畫匠"、"院生"及學徒弟子等按設計稿而進行上壁繪製,且有流水作業的可能,正因如此,使得大量壁畫的製作不得不具有程式化表現。這一點可以從一些藏經洞出土粉本畫稿等反映出來。壁畫底稿、粉本畫的使用,無疑使得壁畫的設計繪製受到限制而走向程式化,特别是稿本的多次使用,使得壁畫千篇一律,毫無藝術創新可言[②]。

關於五代宋曹氏歸義軍時期洞窟壁畫的程式化現象,從事敦煌藝術研究的專家學者們多有宏論,可供參考。

早在1982年,史葦湘先生在其力作《關於敦煌莫高窟内容總録》中論及莫高窟五代壁畫藝術時指出"(這一時期)藝術表現的程式化也逐漸嚴重起來",緊接其後史先生又指出"五代、宋不但政治上有不可分割的連續性,而且石窟藝術也是一脈相承的"[③]。史先生以其淵博的知識與對敦煌石窟藝術的高深造詣,敏鋭地指出了在敦煌石窟藝術研究上的這一課題。

段文傑先生在談及"五代敦煌石窟藝術"時指出:"(五代時期)各種經變畫均已形成固定

① 姜伯勤《敦煌的"畫行"與"畫院"》,《敦煌藝術宗教與禮樂文明》,第13—31頁。
② 沙武田《敦煌畫稿研究》,第396—403頁。
③ 史葦湘《關於敦煌莫高窟内容總録》,載敦煌研究院編《敦煌莫高窟内容總録》,文物出版社,1996年,第233、234頁。

格式、公式化嚴重”；賀世哲先生在論“北宋敦煌石窟藝術”時講到“這些大幅經變畫與唐、五代相比，有兩點明顯變化，一是數量大大減少，二是更加程式化”，“就是重繪的一批前代洞窟，也是滿壁如出一轍的千佛、菩薩，像剪紙般的帖在緑地牆上，縱橫成行。即使裝飾圖案，也失去北朝生動活潑、隋唐自由舒展的風格，變成了規範化的、呆板的‘回紋’”[1]。這些在敦煌莫高窟終生潛心於敦煌學的老專家們的論述極爲精闢，是他們幾十年心得體會的結晶，我們深信不疑。對此筆者曾在“敦煌畫稿”專題研究中有專論，可供參考[2]。

也就是説，曹氏歸義軍時期由於畫工畫院組織的存在、流水作業的緣故，洞窟壁畫藝術的繪製程式化、壁畫表現形式必然模式化，此現象則又必然影響到洞窟中大量集體出現的曹氏男女供養人畫像，也正因爲如此，使得我們在洞窟中觀察曹氏男女供養像時，總有千篇一律、千人一面之感覺(圖13)。此一因素，又嚴重影響到曹氏供養像的寫實性描繪。

更何況像曹氏諸節度使夫婦供養像被大量繪畫於五代宋時大量重修前期洞窟的甬道兩壁(圖14)，這樣的洞窟粗略統計也要四五十窟之多，加上甬道被毀的情況，數量就更多了。如此多的曹氏節度使供養像的繪畫，完全是重修者出於政治的層面考慮之需要，多有阿諛奉承之意，全屬表面文章，因此更就無需求真了。同時，這些畫像當爲固定的曹氏畫院組織所爲，因此，無論是畫像之本意，還是畫工的關係，必是固定粉本的結果。否則不同的畫工在不同的洞窟作畫，所畫同一人物各自神情面貌不一，必然有損節度使們的形象，爲他們所不許。



圖13　莫高窟第138窟男供養像



圖14　莫高窟第121窟前室甬道

① 季羨林主編《敦煌學大辭典》，上海辭書出版社，1998年，第42、43頁。
② 沙武田《敦煌畫稿研究》第九章，第396—403頁

3.晚唐五代宋敦煌相面術對人物畫像的規範意義及其時代審美觀念之影響

對於敦煌洞窟供養人畫像千人一面之特徵,最早提出這一現象的是段文傑先生:

> 供養人像,是當時的真人的肖像,也是宗教"功德像"。一畫即成十上百,不能不採取程式化辦法,主要表現其民族特徵、等級身份和虔誠的宗教熱忱,儘管都有題名,但不一定肖似本人,明顯地看出來"千人一面"的傾向。[1]

這一觀點多爲後人所延用。有關供養人畫、像圖版,描述者多持敦煌洞窟供養像"千人一面"之共性特徵的意見。但是也有學者堅持供養像的個性特徵,施萍婷、賀世哲二先生是這樣觀賞莫高窟北周第428窟供養像的:

> 他們面相豐圓,身材苗條,這可能是當時的審美觀,雖然如此,畫家手下決非千人一面,而是各領風騷。[2]

但也同時承認"上千人的行列,要做到各不相同,太難了"。在此,結合畫像總體特徵,二位先生也給我們交代了第428窟供養像所具有的時代審美共性的一面。從總體來講,我們更多看到的確是石窟供養人畫像的共性特徵,而不是個性肖像的寫實表現。

對於敦煌石窟供養人畫像的基本特徵即"個性的消失和共性的提升",亦即千人一面現象,當非單從畫像所能弄清楚者,當有深厚的社會歷史原因,對此問題,業師鄭炳林先生有專文探討,發表了深入之見解,究其原因有三[3]:

1.敦煌石窟供養人像繪畫的基本特點是隨著時代審美觀的變化而變化,而不是根據個人面貌肖像的變化來繪製每一身人物畫像的。强調的是時代審美觀念對供養人畫像繪製的影響。

2.敦煌石窟佛教造像審美觀對供養人像的影響。因爲繪製供養人像的畫匠畫工,同樣是繪製洞窟中佛像菩薩像的作者,洞窟中的佛教造像的繪畫必是受相應的"三十二相、八十種好"之基本要求所作,其中多項相容則完全適合世俗供養像的繪畫,因此在畫工與觀者時代審美觀的影響下,供養人像也多表現出與佛菩薩像莊嚴妙相相類之好相。

3.中國傳統文化之敦煌相書人物畫像標準之規範與審美,深深地影響到敦煌供養人畫

---

① 段文傑《十六國、北朝時期的敦煌石窟藝術》,載《段文傑敦煌石窟藝術論文集》,第25頁;另載《敦煌石窟藝術研究》,第21頁。

② 施萍婷、賀世哲《近承中原、遠接西域——莫高窟四二八窟研究》,載敦煌研究院編《敦煌石窟藝術·莫高窟第428窟》,江蘇美術出版社,1989年,第10—27頁。

③ 鄭炳林《敦煌寫本相書理論與敦煌石窟供養人畫像——關於敦煌莫高窟供養人像研究之二》,《敦煌學輯刊》2006年第4期,第1—23頁。

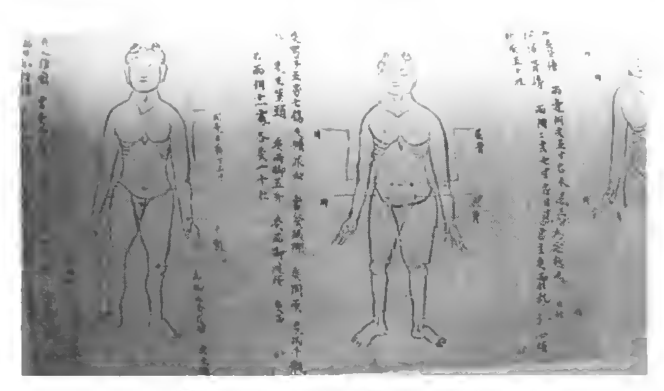


圖15　S. 6168寫本相面術



圖16　莫高窟第275窟西壁交脚弥勒

像的繪畫(圖15)。對此,先生在更早的研究中做出了一種十分新穎也是很有見地的解釋:“在敦煌石窟壁畫中有一類畫人專門畫供養人的,晚唐五代敦煌莫高窟所畫的供養人個性特點不突出,大部分是千人一面,作爲邈真像的文字部分邈真贊,所記述的人物特點基本也是一樣的,這種現象如何解釋,從事敦煌壁畫研究的人没有作過多的研究,從事文獻研究的學者也很少注意這個問題,亦是人云亦云,不作探求。這個問題的解釋衹有從敦煌相面文書中去找答案。根據敦煌相面書的記載,好的面相要求的特徵是一樣的,如果將這些好的面相集中在一起,那麽根據這些要求來挖掘一個人的面相特點,畫出來的人物外部特徵必然是千人一面。這樣做既滿足了施主個人審美和心理要求,又方便了畫工的繪畫,如果不是這樣的話,供養人畫起來是非常困難的,畫的越像很可能越使施主不滿意。有了這樣一個統一的接受心理和要求,畫工衹要按稿去畫,似是而非就行了。”[①]

綜合以上,洞窟中供養人畫像的面貌特徵的共性原因,最終歸結爲“時代審美”之觀念。

至於敦煌壁畫藝術之時代審美,確是藝術史家所不能忽視的命題。供養人畫像的審美,最終是要放在時代大背景下考察,因此便不能離開洞窟主體佛教造像藝術風格、表現形式、以及時代審美的大框架,要使得供養人畫像在洞窟中顯得和諧,而不致使觀者有突然之感覺。

由莫高窟第268、272、275三窟所代表的十六國北涼造像(圖16),藝術風格以印度及西域爲主糅入中原風格,其中各類人物形象爲西域人與漢人兼有。彩塑多爲單體塑像,衣飾上裝飾密集的衣紋,有薄紗透體之感。北涼時期人物造型體態健壯,用暈染法來表現立體感,人物形象均以土紅綫起稿,賦色後以深墨鐵綫定型,綫描細勁有力。這一時期的藝術審美强調外來風格與健壯有力的人物造型。

到了北魏西魏時期,石窟型制、人物造型、服飾、畫幅構圖等方面,藝術風格都體現著外來佛教藝術爲適應漢民族的倫理觀念、審美趣味、美學心理需求發生的一系列變化。其中以

① 鄭炳林《晚唐五代敦煌佛教轉向人間化的特點》,《普門學報》第1期。另見鄭炳林主編《敦煌歸義軍史專題研究續編》,蘭州大學出版社,2003年,第540頁。


圖17　莫高窟第285窟北壁


圖18　莫高窟第130窟都督夫人供養像


圖19　第98窟曹議金像特寫


圖20　第98窟小娘子供養像之一

北齊曹仲達所創"曹衣出水"形象與南朝傳入之"褒衣博帶""秀骨清像"人物形象最具特徵，也標志著佛教藝術和人物畫審美的巨大轉變。第285窟供養像即爲代表(圖17)。

北周隋代，敦煌本地、中原内地和西域各種風格並存，人物形象更加世俗化，向著寫實的方向邁進，更富於裝飾效果，總之審美觀向現實生活靠近。有唐一代，洞窟供養人畫像的總體形象特徵、繪畫風格、表現方式，都和我們在中原内地所見墓葬壁畫或陶俑等出現人物是一致的，完全體現唐人的審美標準，到了盛唐時期女性之以肥爲美的流行風可以説舉天下皆是，無不例外(圖18)。

正是在這樣的時代審美觀念的指導下，敦煌五代宋曹氏歸義軍時期供養人畫像，個個畫得頗爲標準，男像均"臉圓面闊，額頭平寬，濃眉大眼，鼻樑較平，顴骨較低，面部綫條較平緩，絲毫没有胡人的形貌特徵"(圖19)。女像圓臉、小嘴、細眉、杏眼，鼻樑低平，額頭平寬，下頜略圓，同樣絲毫無胡人面貌特徵(圖20)。

宋郭若虚論女人形象説：

> 今之畫者，貴其姱麗之容，是取悦於衆目，不達畫之理也。

若放在佛教洞窟中觀察供養人像，可謂一語道破天機。重在表達信衆觀者的觀賞，多有美化的成份，又因爲集體出現，人物真人大小，因此頗爲莊嚴。正如關友惠先生所言：

> 畫像對其本人來説，不是肖似程度如何，而是其奉佛意念是否得到了滿足。

但可惜均已不重寫實，强調基本和必要的服飾、

妝扮等外在的形象,儼然以集體禮佛供養的形式出現在洞窟中,表達所要獲取的功德。

4.中國人物畫重傳神而輕形真之藝術精神

段文傑先生大作《試論敦煌壁畫的傳神藝術》,提醒我們在觀察敦煌壁畫中的人物畫像時,不僅要看到不同的人物形象之特徵、繪畫技法、樣式之關係,更要看到其内在的精神所在,即人物畫之“傳神”[1]。而這正是中國畫之精神所在。

東晉畫家顧愷之,在繪畫理論上邁出了一大步,第一個提出“以形寫神”、“遷想妙得”這樣重大的美學命題,指出人物畫重在傳神,充分發揮藝術想像力和表現力。劉義慶《世説新語·巧藝》[2]:

> 顧長康畫人,或數年不點目睛。人問其故,顧曰:“四體妍蚩,本無關妙處;傳神寫照,正在阿堵中。”

輕形而重神。同時又記:

> 顧長康畫謝幼輿在巖石裏,人問其所以,顧曰:“謝云:‘一丘一壑,自謂之過。’此子宜置丘壑中。”

“遷想妙得”是也。在這裏强調寫神,但又巧妙地從形遷移開去,通過想像力,配以恰當之環境或以獨特之技法,如畫裴叔則面上三毛等來傳神,正所謂“以形寫神”。

到了南北朝時期,傳神已成爲包括人物畫在内的中國繪畫之藝術追求,南齊畫家謝赫提出繪畫“六法”,其中“氣韻生動”位居六法之首,結合“骨法用筆”“應物象形”“隨類賦彩”等要求,實際上就是要“形神兼備”[3]。到了唐代,畫家們在創作過程中更注重傳神的問題,繪畫史專家張彦遠在形似與神似的關係上提出了自己的看法:

> 古之畫,或遺其形似而尚其骨氣,以形似之外求其畫,此難與俗人道也。今之畫,縱得形似而氣韻不生。以氣韻求其畫,則形似在其間矣。[4]

敦煌畫亦然,仍重在傳神,其重點也落在具有一定寫真意義的供養人畫像當中。

---

① 段文傑《敦煌石窟藝術研究》,第251—268頁。原載《敦煌研究》試刊1982年第2期。

② 另參見潘運告編著《漢魏六朝畫論》之顧愷之條《論畫》《論畫人物》等,湖南美術出版社,1997年,第264—285頁。

③ (南齊)謝赫《古畫品録》,載《佩文齋書畫譜》卷一七。

④ (唐)張彦遠《歷代名畫記》卷一“論畫六法”,人民美術出版社,1964年。

梁尉英先生在談到莫高窟第329窟五代重繪女供養人像時總結爲：

> 這是五代時期繪的通壁一列二十四身女供養人中的數身，頭飾花釵，袍衣結帶，造型一律，衹是服飾樣式及色彩有些不同，衹求神似不求形真。佛窟中這類供養人像，僅衹是象徵佛信徒對佛祖的虔誠敬奉皈依之意。人物既不肖似如真，又没有個性，僅以文字題名相區别。[①]

敦煌供養人畫像之“衹求神似不求形真”，此論斷不無道理，亦符合中國人物畫之以形寫神之精神。

早在唐代，張彦遠就對單純的人物寫真提出質疑，發出感歎，警告不能過於重形而忽視了人物畫之傳神。《歷代名畫記》卷一“論畫六法”：

> 至於傳模移寫，乃畫家末事。然今之畫人，粗善寫貌，得其形似，則無其氣韻，具其彩色，則失其筆法，豈曰畫也？嗚呼！今之人斯藝不至也。

在這樣的繪畫理論與敦煌洞窟傳統繪畫思想的影響下，洞窟中曹氏供養像也同樣重傳神而輕形真，無需求實，此傳神主要是表現他（她）們在洞窟中虔誠禮佛供養之神情，屬獨特的洞窟環境與畫像功能所決定的。而不是要在此表現人物之個性音容笑貌，也不是要刻意表現他們在當時敦煌的統治地位，因爲他們自身在洞窟中仍是以供養人的身份出現，屬佛弟子，而不是以王者、統治者自居，在洞窟中佛教尊像與宗教繪畫總是佔據主導地位，永遠是觀者、禮拜者的主要對象，供養人與觀者、禮拜者一道形成對主體造像與信仰的膜拜、供養，最終是要表達宗教的力量與意義。

同理，曹氏供養人像當無須求真求實，傳神表意即可。

5.粟特九姓胡人之漢化以及曹氏統治之需要

按榮新江、馮培紅大作之結論，歸義軍曹氏作爲粟特九姓胡人之後裔，崛起於中唐吐蕃統治時期，顯然在更早的時間即“從化鄉”（景龍元年之705年至沙州陷蕃[②]）存在之時應已在敦煌落籍編户，定居生活。經過長時間的漢化，發展力量，到了張氏歸義軍晚期突然崛起，終於在914年曹議金取代張氏任節度使，開始了長達一個多世紀的曹氏歸義軍時期。

但是我們必須明白，五代宋歸義軍時期，雖然作爲粟特人的曹氏一族做了最高統治者，

---

① 敦煌研究院編，梁尉英著《敦煌石窟藝術·莫高窟第321窟》，江蘇美術出版社，1996年，圖版第117説明。

② 陳國燦《唐五代敦煌縣鄉里制的演變》，《敦煌研究》1989年第3期，第44—47頁。

瓜沙境内各民族雜居其間,胡漢混合[1],但是敦煌的文化傳統、人員構成、政治從屬關係等社會主體仍爲漢人與漢文化主導下的地方政權,漢族大姓如張氏、索氏、陰氏等仍爲世家大族,佔據歸義軍政權的重要位置。以儒學爲代表的漢文化的主導地位絲毫没有變化,藏經洞寫本可資證明。

在這樣的背景下,作爲外來移民的曹氏,以非常的手段取得歸義軍政權,和平過渡,接手一個性質與運作機構、方式各方面完全是晚唐五代中央政府下的一個地方政權,如果不把自己完全漢化,以漢人自居,而仍以原有民族之習慣方式來管理統治,肯定是行不通的。事實是作爲已經漢化了的曹氏,接手歸義軍政權之後,就更進一步的漢化。對此陸慶夫先生早年有研究[2],從宏觀的角度,就唐宋間敦煌的粟特胡人在職業狀況、婚姻關係、社會組織、宗教信仰幾個方面表現出的漢化現象進行了分析。具體到歸義統治者曹氏一族之漢化,鄭炳林先生則從婚姻關係,從胡漢聯姻的角度,揭示出曹氏在此方面强烈的漢化願望[3]。

而在洞窟供養人題名和相關寫本中曹氏封爵或郡望所表現出來之曹氏强烈標榜自身出自"亳州譙郡(縣)"之現象,實出自對自身粟特移民身份的極力掩蓋之心理。

莫高窟第100窟是曹議金長子曹元德任節度使期間,與其母、曹議金的回鶻夫人隴西李氏"天公主"於西元939年建成之"天公主窟"[4],窟内畫有曹議金與天公主的出行圖,最有意思的是,我們看到無論是曹議金還是天公主,以及主要的隨行人員和儀仗侍衛等,均爲漢人面貌特徵,惟有天公主身後有身著蹀躞七事的侍從,當係本族回鶻人,與天公主的族屬相合。但非常有意思的是,位於主室東壁門南的曹議金出行圖後部狩獵圖中,狩獵者中有幾身騎馬者爲胡人形象(圖21),高鼻深目,虬髯,小袖胡服,符合下層胡人入華後的職業特徵。在這裏如果把曹議金等歸義軍中的曹氏人物畫成胡像,無疑嚴重地降低了他們的身份地位,和這些牽馬趕駝狩獵的下層胡人混同,必不爲他們所認同和接受。此現象也是入華胡人地位上升後極力漢化,或者説他們不再願意以胡人身份面貌出現的原因之一。



圖21 第100窟曹議金出行圖中的狩獵胡人

不僅僅如此,像莫高窟第4、98、454、榆林第31等窟中的同時代于闐國王畫像(圖22),對這位本來

① 榮新江《歸義軍及其周邊民族的關係初探》,《敦煌學輯刊》1986年第2期,第24—44頁。李冬梅《唐五代歸義軍與周邊民族關係綜論》,《敦煌學輯刊》1998年第2期,第43—53頁。鄭炳林《晚唐五代敦煌地區的胡姓居民與聚落》,載《粟特人在中國——歷史、考古、語言的新探索》,中華書局,2005年,第178—190頁。

② 陸慶夫《唐宋間敦煌粟特人之漢化》,《歷史研究》1996年第6期,第25—34頁。

③ 鄭炳林《張氏曹氏歸義軍政權的胡漢聯姻》、《晚唐五代敦煌歸義軍政權的婚姻關係研究》,載《敦煌歸義軍專題研究三編》,甘肅文化出版社,2005年,第496—512、513—547頁。

④ 馬德《都僧統之"家窟"及其營建》,《敦煌研究》1989年第4期,第54—58頁。



圖22 第98窟于闐國王像



圖23 第98窟諸節度押衙供養像

屬於高加索人種的塞種人①,敦煌的壁畫中完全畫成漢人標準面貌特徵,也表明了曹氏時期人物畫的時代審美觀念是明確的。

P.3718(8)《梁故管内釋門僧政臨壇供奉大德兼闡揚三教大法師賜紫沙門張和尚(喜首)寫真贊》:"遂遇尚書譙公,秉正光曜,大扇玄風。"末題"己卯歲九月二日題記"。後梁己卯即919年,榮新江先生指出此處"尚書譙公"必指曹議金②。人們直接以"譙公"相稱,顯示出時人對曹氏譙郡郡望之認可。

莫高窟第98窟是曹議金的功德窟"大王窟",窟内供養像多達二百餘身,除按敦煌家窟的傳統做法畫上曹氏男女供養像以外,更多的是包括了前幾任張氏節度使、歸義軍的文臣武將、僧官大德在内的歸義軍政府機構人員的集體群像(圖23),從題名可知,絶大多數是張氏、李氏、索氏、宋氏、陰氏、鄧氏、陳氏、氾氏等漢族大姓,如榮新江先生所言,這些正是曹氏歸義軍的政權基礎③,我們可以理解爲作爲粟特人的曹氏爲了統治拉籠大姓高官的手段,是政治的需要,在此曹議金一族完全以漢人大姓自居,在自己和時人的心目中完全以漢人亳州譙郡曹氏認同,可見曹氏漢化之成功。

因此,在心理上、現實生活中完全承認自己胡人後裔身份的曹氏,要讓在功德窟内把自己的供養像畫成完全寫實的或多或少帶有胡人相貌與體質特徵的樣子出來,實是違背了曹氏長期漢化所苦心經營的現實,故完全不可能出現。

6.小結

鑒於以上幾個方面的主客觀因素的制約和影響,洞窟中曹氏供養像不可能完全寫實表現出其作爲粟特胡人後裔或多或少的面貌特徵。

---

① 張廣達、榮新江《上古于闐的塞種居民》,載《于闐史叢考》,上海書店,1993年,第191—211頁

② 榮新江《歸義軍史研究》,上海古籍出版社,1996年,第98頁。

③ 榮新江《歸義軍史研究》,第241—243頁。

因此，剥除這些影響曹氏供養像圖像釋讀的虚假資訊，揭開附著於圖像上的不可見的陷阱，然後以完全客觀之態度、更加真實的視角來觀察這些歷史形象資料，才可以讓我們今天的歷史研究者，以更加科學的尺度鑒别圖像所給我們的真實的歷史資訊。

粟特九姓胡人在敦煌洞窟中的供養像，出於漢化需要，早在更早的西魏、隋、初唐、盛唐、中唐、晚唐及歸義軍時期，除曹氏的供養像以外，另有爲數不少的粟特九姓胡人供養像至少現在我們從面貌特徵上是無法辯認其胡人的族屬關係的[1]，這種現象符合當時普遍的人物畫審美與複雜的社會歷史背景，而非僅存在於曹氏供養像中。對此現象，筆者也在研究莫高窟第359窟胡人畫像時有專門之解釋，或可供參考[2]。

四、餘論：以石窟資料爲主對曹氏粟特胡人族屬之補證

通過對曹氏供養像的討論，我們似乎看到了歸義軍曹氏族屬爲中亞粟特胡人的可能性還是很大的。

P.3350v《歌謡》唱道：

> 再看太保顔如佛，恰同堯王似有重眉。弓硬力强箭又褐，頭邊蟲鳥不能飛。四面蕃人來跪伏，獻陀（駝）納馬没停時。甘州可汗親降使，情願與作阿郎兒。漢路當無停滯，這回來往亦無虞。[3]

這裏寫曹議金武功高强，熱衷於戰事，又使得“四面蕃人”跪伏，獻駝納馬，實有胡人習氣。

而前述曹議金第98窟之營建，突出了供養人的繪畫，在獨特的歷史背景下[4]，曹議金爲了控固來之不易的歸義軍政權，畫上歸義軍大大小小的官員，從一個側面暗示曹氏有可能並非漢人望族，否則實無此必要，在敦煌石窟中屬孤例，即使是張議潮舉衆人之力推翻吐蕃統治，其後在自己的功德窟第156窟中也没有如此盡拉籠之能事。但是在如此規模的洞窟供養人畫像群中，没有曹議金父祖輩任何痕跡，實在不可理解，足以説明在曹議金發跡之前，作爲流寓敦煌的中亞胡人，實没有多少可以誇耀的門庭地望，完全不是漢人亳州譙郡曹氏所應該具有的特性。

而五代宋以來大量重修洞窟前室和甬道的做法，多是以曹氏爲主導的行爲，縮小前期其他家族（以漢人家窟爲主）的窟門甬道，畫上曹氏諸節度使的供養像，這樣的洞窟數量龐大，

1　沙武田《敦煌石窟粟特九姓胡人供養像研究》，《敦煌學輯刊》2008年第4期，第132—144頁。

2　沙武田《敦煌石窟粟特胡人畫像——莫高窟第359窟主室東壁門上新釋讀一身石姓男供養像劄記》，載《敦煌文獻·考古·藝術綜合研究——紀念向達先生誕辰110週年國際學術研討會論文集》，中華書局，2011年，第262—276頁。

3　潘重規《敦煌變文集新書》，臺北，1984年，第934—935頁。姜伯勤、項楚、榮新江《敦煌邈真贊校録並研究》，臺北新文豐出版公司，1994年。

4　鄭雨《莫高窟第九十八窟的歷史背景與時代精神》，《九州學刊》2卷4期，1992年，第35—43頁。

實有以節度使的身份和影響力,並借助其經濟實力,來爲漢人世家大族功德窟再建功德之意思,恐怕也是一種有效的漢化與拉籠手段。同時,這種較爲簡潔靈活的辦法,付出有限而功德無量,此做法風格似有出身商業民族粟特胡人的經濟頭腦之影子。



圖24 第98窟内景

再者,作爲粟特九姓胡人,本民族的宗教信仰以祆教爲主,而到了敦煌一則爲了漢化,二則也確有信仰的性質,而改信佛教,因爲敦煌的歷代統治者都信仰佛教,並多在洞窟中建功德窟,曹氏自然在這方面不能落後於前人,因爲在敦煌佛教信仰與功德窟的營建,對胡人的漢化,對歸義軍的統治都有積極的因素。而曹氏一反常規,建造一系列的大窟(圖24),則又是曹氏極力表示自己與漢人世家大族並列或超越之意,實有胡人極力漢化的傾向,也是統治的需要。

我們知道,曹氏歸義軍諸節度使或家族、世家大族的功德窟中,甬道頂多畫表現于闐牛頭山的佛教史跡畫,兩側的盝頂坡上畫以中亞于闐等地爲主要來源地的瑞像,代表有莫高窟第25、98、100、108、454、146、334、342、397、401等窟,對以牛頭山爲主的大量于闐和中亞西域天竺瑞像圖與史跡畫的偏好(圖25),也從一個方面表明曹氏對絲路商道相應佛教故事的喜好,畢竟這是他們入華的必經之路,在祖先行商的道路,對這樣的造像與信仰並不陌生。而莫高窟第220窟主室南壁上層、第76窟西壁、榆林窟第33窟主室南壁幾幅五代宋曹氏歸義軍時期表現瑞像圖與佛教史跡畫的出現(圖26),則是這種題材被熱愛的集中體現。

藏經洞保存有一份紙本彩畫P.4518(21),一佛二菩薩像説法圖下一施主像(圖27),此人物像爲一大像,等同説法圖大小,立於一毯子上,直角襆頭,身著圓領束革黑袍,雙手執一香爐,頭上有華蓋,面部清楚,絡緦胡,神情冷峻。因爲該男子供養像戴直角襆頭,當爲五代宋

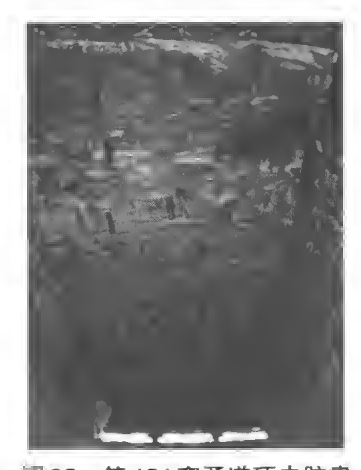


圖25 第454窟甬道顶史跡畫



圖26 榆林窟第33窟主室南壁西側佛教史跡畫鋪



圖27 P. 4518(21)人物寫真供養像

時作品。而供養男子像畫在佛下,並有華蓋,無疑衹有歸義軍節度使才會有這樣的身份可使用,那麽自然是曹氏節度使之一。而畫像中一圈濃密的鬍鬚,顯示出其具有胡人面貌特徵。如此畫鬍鬚者,在洞窟中的供養像中没有看到過。大概因爲是小幅的紙本彩畫,屬個人使用,在私人房間、佛堂或家庭内部掛使,以爲禮拜功德使用,因此可以較爲真實地畫出個人面貌的特徵來,不像洞窟中的供養像,是公共禮拜的地方,不宜過分地寫實。由此,這幅紙本彩畫,實爲顯示曹氏畫像胡人面貌特徵不可多得的寶貴資料,值得重視。事實上,此身像的胡人面貌特徵並非敦煌供養像中的孤例,莫高窟第359窟主室東壁門上夫婦供養像之男像,即是典型之胡人面貌特徵[1]。

結 語

至此,以洞窟供養人畫像爲主要討論對象,通過對歸義軍曹氏畫像寫真性的客觀分析,揭開圖像表像所附著之"陷阱",結果表明以供養像爲歷史形象資料,"圖像證史",實有諸多"可見與不可見"之歷史資訊,需要作冷静而認真的思考,方可釋讀圖像所揭示的真實的歷史面貌。

在此理念的引導下,剥開附著於洞窟供養人畫像中的層層謎團,結合歷史文獻記載,參證洞窟其他資料的佐證,敦煌歸義軍曹氏族屬之中亞粟特胡人的身份關係則較爲清晰地呈現在我們面前。

當然,本文所論,僅是在前人對此問題是與否兩個方面研究的基礎上,受他們研究的啟發,並在其命題的規範下,以洞窟供養人畫像爲突破口之簡單探討,實屬個人的點滴思考,或僅可作一補證而已。

事實上,敦煌歸義軍曹氏之族屬,仍有可待探討的餘地,像對曹議金父祖輩、曹氏人名、天公主地位關係問題的進一步研究,以及日後曹氏墓葬之考古發現,無疑均會對此問題有所補益。

(本書圖版,洞窟照片由敦煌研究院提供,絹紙畫均采自《西域美術》)

本文的寫作過程中,2010年5月恰逢文物出版社總編輯葛承雍教授在蘭州講學,使得有機會當面請教,承蒙熱情指導,多有啟發,方可草成此文。謹致謝忱!

(中國 敦煌研究院)

---

1 沙武田《敦煌石窟粟特胡人畫像——莫高窟第359窟主室東壁門上新釋讀一身石姓男供養像劄記》。

莫高窟第361窟的普賢顯現與聖跡圖[①]

——莫高窟第361窟研究之五

趙曉星

一、問題的提出

莫高窟第361窟主室西壁正龕外層龕南側西、南壁所繪的兩幅屏風畫,《中國石窟·敦煌莫高窟》、《敦煌石窟内容總録》均記録爲"畫普賢顯現與峨眉山"[②]。衆所周知,五臺山爲文殊菩薩之道場、峨眉山爲普賢菩薩之道場,所以第361窟將普賢聖跡山水認爲是峨眉山的觀點沿用多年。趙青蘭先生《莫高窟吐蕃時期洞窟龕内屏風畫研究》一文中提及這兩幅屏風畫:"外龕南側兩扇屏風繪普賢菩薩與峨眉山。外側屏風中繪峨眉山,山中有佛寺,山腳下一僧人正行進中,山頂放射無數金光,顯現無數菩薩天人;内側屏風中繪騎象的普賢菩薩與其衆菩薩顯現於峨眉山項。"[③]趙文中還提到《大方廣佛華嚴經》普賢菩薩居西南方之"光明山"和《宋高僧傳》澄觀和尚往峨眉山求見普賢兩條資料。孫曉崗先生在《文殊菩薩圖像學研究》一書中指出莫高窟第159窟:"南側的騎象普賢同樣,下部同樣繪五臺山化現圖。有部分研究學者認爲是峨眉山。經過筆者多次辨認,應爲五臺山化現圖部分,這與文獻記載騎象普賢菩薩在五臺山化現相一致。"[④]孫先生的這一觀點非常重要,爲我們開拓了一種新的思路,即原來認定的"峨眉山"是否可能是"五臺山"? 但孫文中並没有提供直接證據,而第159窟普賢變下方的兩幅屏風畫,《敦煌石窟内容總録》記爲"普賢事跡圖"[⑤],王中旭先生在《吐蕃時期敦煌〈普賢行願(或化現)圖〉與相關法事》一文中辨認爲"普賢行願圖"[⑥],此觀點可從。王文已認識到唐代的普賢信仰是作爲五臺山信仰的一部分出現的,他認爲:"中唐時期峨眉山還没有成爲民衆普遍認可的普賢居住地……同樣《普賢並侍從圖》中的背景山水也不必强辨認爲某一名山大川。"[⑦]但是王文中未對莫高窟第361窟畫面細部進行認真考察,也没有注意到

---

① 項目基金:國家社科基金西部項目"吐蕃統治時期的敦煌密教研究",項目編號:09XZJ005;2008年度甘肅省社科規劃項目"吐蕃統治時期敦煌的密教研究";敦煌研究院院級課題"莫高窟第361窟研究",項目編號200806。

② 敦煌文物研究所《中國石窟·敦煌莫高窟》(四),文物出版社,1987年,第225頁。敦煌研究院編《敦煌石窟内容總録》,文物出版社,1996年,第147頁。

③ 趙青蘭《莫高窟吐蕃時期洞窟龕内屏風畫研究》,《敦煌研究》1994年第3期,第53—54頁

④ 孫曉崗《文殊菩薩圖像學研究》,甘肅人民美術出版社,2007年,第86頁。

⑤ 敦煌研究院編《敦煌石窟内容總録》,第63頁。

⑥ 王中旭《陰嘉政窟》,中央美術學院博士學位論文,2009年,第75—85頁。

⑦ 王中旭《陰嘉政窟》,第82頁。

時間相近的莫高窟第144窟普賢變中的榜題，因此未能揭示出敦煌普賢聖跡山水所依托的背景，特别是文中所繪第361窟“普賢化現草圖”竟然將龕内南壁東起第一幅屏風畫圖像混入，並認爲此部分也爲普賢行願相關内容，而實際上這部分圖像爲“戒律畫”[1]。莫高窟第361窟普賢化現與聖跡位於主室正龕，位置非常重要，這兩幅屏風畫因褪色嚴重，顯得較爲模糊，這對考證其内容造成了一定難度。但是，結合同時代的敦煌絹畫，及第144窟的文殊普賢會背景山水，來重新審視莫高窟第361窟的普賢顯現與聖跡山水，仍可獲得一些新的認識。在此，筆者不揣冒昧，重新分析一下莫高窟第361窟的普賢顯現與聖跡山水。

二、莫高窟第361窟的普賢顯現與聖跡山水圖像

莫高窟第361窟主室西壁盝頂帳形龕外層龕南側，西、南兩壁屏風畫二扇，畫普賢顯現與聖跡圖。西壁屏風畫外沿47.0 cm×109.0cm，内沿40.5cm×102.0cm，南壁屏風畫外沿43.0 cm×109.0cm，内沿36.0 cm×102.1cm。筆者嘗試將兩扇屏風畫進行拚合，即將西壁屏風畫北沿與北壁屏風畫西沿去掉紅色邊界，將畫面部分拚合到一起，結果證明兩扇屏風畫可以拚合成一幅完整的聖跡山水畫。整個畫面可分爲兩個部分，上部爲騎象普賢與衆菩薩顯現，下部爲聖跡山水。全圖共有3條榜題（1–3，文字已失），2座建築（A、B），7處人物（C–I），構圖與北側的文殊顯現與五臺山圖基本一致，衹是在聖跡部分比文殊畫面簡略。



圖1　莫高窟第361窟–主室正龕外層龕南側–西壁–屏風畫–宋利良攝影

西壁屏風畫（圖1）上部爲普賢率衆菩薩化現，普賢菩薩居中乘象，左手托物似法輪，右手垂下提瓔珞，盤左腿，右腿自然垂下，身後有頭光、背光，圓形、馬蹄形身光層層疊套，最外層爲火焰紋，周邊有數道光束外射，有五鳥向外飛翔。普賢兩側各有一組乘雲而上的菩薩，每組12身，均有頭光，雙手合十向北跪拜。南壁屏風畫（圖2）上部爲衆菩薩化現，約有六十位菩薩豎左膝胡跪，雙手合十向西禮拜。拚合後的畫面（圖3）中心爲A、B兩座建築，A處爲較大的有回廊的院落建築，B處爲單體的殿堂建築，與北側五臺山圖中建築十餘座的情況比較，數量的確非常少。在院落建築前，C處一比丘朝北跪坐，頭向南回望身後，他身後有一白色動物，褪色嚴重，從輪廓上來看，似乎是一隻鹿。B建築前也有一人D，但他朝向南壁屏風畫西側邊緣，將兩屏風畫拚合之後

---

① 趙曉星《莫高窟第361窟待定名圖像之考證——莫高窟第361窟研究之一》，敦煌研究院編《敦煌吐蕃文化學術研討會論文集》，甘肅民族出版社，2009年，第183—190頁。



圖2 莫高窟第361窟-主室正龕外層龕南側-南壁-屏風畫-宋利良攝影

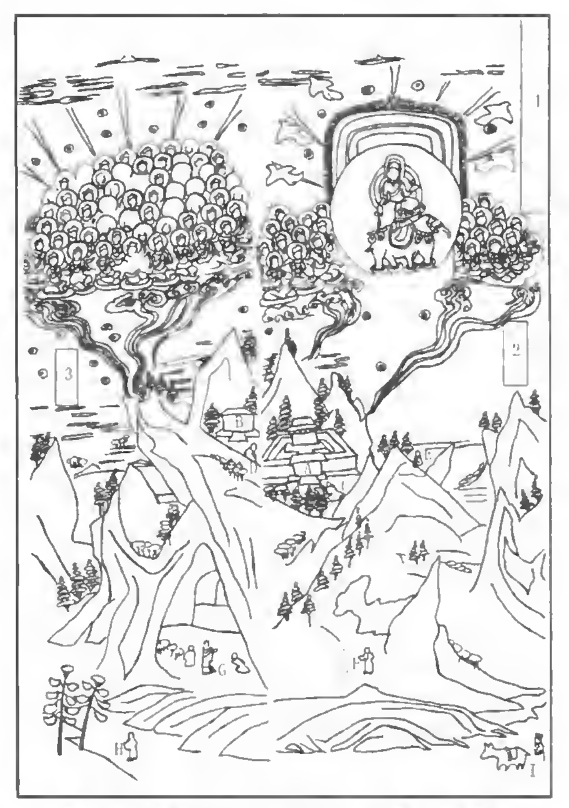


圖3 莫高窟第361窟-主室正龕外層龕南側-南、西壁屏風畫線描圖-趙曉星繪

就很清楚了,他仍是向全圖的中心禮拜。E處較爲模糊,一人朝南跪拜,應是正在禮拜中間主峰的聖跡。F處有一站立的比丘,似乎正與人交談,他面前有一些白色的模糊影像,似乎是一位菩薩。普賢菩薩也常常化現度化世人,此處可能代表此類情節。G處共有3人,從東向西依次爲一俗人向東禮拜,一比丘面西站立説法,一俗人向比丘跪拜。需要注意的是,這三人後面的背景,畫師以漸進的層次繪出了一個非常深的山洞。H處有一人正朝東行走。I處爲一人趕驢進山。趕驢人褪色嚴重,但照片經過處理後發現,此人是一個典型的吐蕃人,衣服厚重,吐蕃髮式,頭上纏巾,臉上塗紅,以示赭面習俗。

莫高窟第361窟正龕外層龕北側的兩幅屏風畫拚合後可確定爲一幅完整的五臺山圖,那麼南側的兩幅屏風畫所繪聖跡爲何處?這是一個非常值得思考的問題,而解決這一問題最重要的綫索在莫高窟第144窟。莫高窟第144窟,據樊錦詩、趙青蘭兩先生《吐蕃佔領時期莫高窟洞窟的分期研究》屬吐蕃統治敦煌晚期前段洞窟,開鑿時間大約爲西元9世紀初至839年左右[①]。但不少學者也將此窟列入晚唐時期,如《敦煌莫高窟供養人題記》[②]、趙聲良[③]、

① 樊錦詩、趙青蘭《吐蕃佔領時期莫高窟洞窟的分期研究》,《敦煌研究》1994年第4期,第90頁

② 敦煌研究院編《敦煌莫高窟供養人題記》,文物出版社,1986年,第64頁

③ 趙聲良《莫高窟第61窟五臺山圖研究》,《敦煌研究》1993年第4期,第90頁



圖4　莫高窟第144窟-主室龕外北側普賢變中-五臺山榜題-宋利良攝影

王進玉[1]等先生關於五臺山研究的文章中都將第144窟五臺山圖歸入晚唐時期。從實地考察的情況來看,這一洞窟的營建很可能處於中、晚唐交接之際,《敦煌石窟内容總録》也將其鑿建時代記爲"中唐、晚唐"[2]。此窟的五臺山圖像不屬於獨立的五臺山圖,衹是作爲文殊與普賢赴會圖的背景出現,分列於主室西壁正龕的南、北兩側。之所以可以認定第144窟正龕外北側的普賢赴會圖背景中的山水畫爲五臺山,有一條最爲確鑿的證據,即普賢變中貼近南側邊緣中部有一條榜題,明確書寫"五臺山"三字(圖4)。特别是將文殊變與普賢變拚合之後,這條榜題正好位於整個聖跡山水中心主峰的上部。那麽,時代相近的第361窟普賢聖跡中的山水畫所描繪的是否也是五臺山呢?第361窟的情況較爲複雜,還不能草率地下此結論,經過對普賢菩薩居所的辨析與對壁畫的仔細辨識,將此圖視作正處於普賢聖跡圖的創作與過渡期的作品,或者更爲適合。

三、普賢菩薩的居止處

近年來學者們逐漸認識到在中唐時期,峨眉山作爲普賢菩薩道場的觀念尚未統一,這是非常重要的。正如《邵氏聞見後録》中所説:"又峨眉普賢寺,光景殊勝,不下五臺,在唐無聞。李太白峨眉山詩言仙而不言佛,《華嚴經》以普賢菩薩爲主,李長者合論言五臺山而不言峨眉山,又山中諸佛祠,俱無唐刻石文字,疑特盛於本朝也。"[3]道場的認定及得到社會普遍認同,官方的提倡與推動非常重要,而唐代官方注重五臺山,但卻没有關於峨眉山的記録,直到北宋時期皇室扶持,峨眉山才成爲世人認同的普賢道場。敦煌壁畫中表現的情況與這種歷史背景相符,中唐時期,第159、237、361窟中附屬於文殊圖像下方的屏風畫均爲五臺山圖。而相對繪製的第159、237窟普賢變下方的屏風畫,不是與五臺山内容相對應的普賢聖跡山水,而是普賢行願圖,直到第361窟才出現了第一幅普賢聖跡山水,五代榆林窟第32窟普賢變背後的山水背景爲牛頭山。這些情況,正説明普賢道場到底在何處,在當時還未形成統一的觀念。特别是在中唐這樣的時期,普賢聖跡山水仍在討論與創作當中。

唐代,那羅延窟、無恤臺都被傳爲普賢菩薩的居止處。澄觀《大方廣佛華嚴經疏》稱:"那

① 王進玉《敦煌文物中的五臺山資料》,《五臺山研究》1991年第3期,第28頁。
② 敦煌研究院編《敦煌石窟内容總録》,第55頁。
③ (宋)邵博撰,劉德權、李劍雄點校《邵氏聞見後録》卷二八,中華書局,1983年,第220頁。

羅延者,此云堅牢。昔云,即青州界有東牢山。現有古佛聖跡,此應是也。然牢山乃是登州,亦青州分野,其山靈跡亦多。然今之到此山在蔚州東,靈跡顯著不減清涼。時稱普賢所居,往往有睹。彼亦有五臺,南臺有窟難究其底,時稱那羅延窟,或即是此。"[①]也就是說,澄觀說當時的人認爲蔚州東牢山是普賢菩薩的居處,而且此山也有"五臺",其中南臺有深不見底的"那羅延窟"。《大方廣佛華嚴經》:"震旦國有一住處,名那羅延窟,從昔已來,諸菩薩衆於中止住。疏勒國有一住處,名牛頭山,從昔已來,諸菩薩衆於中止住。"[②]震旦,古印度對中國的稱呼,澄觀時即指"大唐"。也就是說,那羅延窟爲中土諸菩薩居止之地。需要注意的是,五臺山上也有"那羅延窟",爲東臺"十一靈跡"之一。《廣清涼傳》載:"東臺,舊名雪峰,山麓有研伽羅山。臺上遥見滄瀛諸州。日出時,下視大海,猶陂澤焉。"[③]同書記載,唐金光照和尚,"後又詣東臺那羅延窟。遥見三僧,乘白雲湧出,至前便隱。又至夜三更已來,忽見窟前,樓閣層峙,天樂嘹喨。"[④]可見,東臺那羅延窟,唐時已爲聖跡。

《廣清涼傳》載:"無恤臺,常山頂是也。昔趙簡子,名無恤,曾登此山觀代國,下瞰東海蓬萊宫,觀神仙之宅。此是普賢菩薩,於中止住。雲霞出没,往來五臺。登臺者,多見靈瑞。緑斯聖跡故,號爲東埵也。"[⑤]常山,位於河北省曲陽縣西北,與山西接壤,古稱恒山,五嶽之北嶽。漢避文帝劉恒諱,改稱常山,唐時一名大茂山[⑥]。後北嶽移指山西東北部的恒山,常山一名大茂山[⑦]。無恤臺,爲五臺山五臺之外的東埵,《讀史方輿紀要》載:"四埵者,東埵爲無恤臺,即恒山頂也。"[⑧]同書又載:"《北嶽記》:'恒山頂一名無恤臺,以趙襄子嘗登此觀代國,下瞰東海也。'《地志》云:'恒山高侵霄漢,頂名天峰嶺。下建北嶽觀,觀前風出如虎吼,名虎風口。其餘峰巖洞壑,隨地立名者以數百計。'"[⑨]《廣清涼傳》的記載說明,即使是宋代,也有人認爲普賢菩薩居於無恤臺,而不是峨眉山。

這裏,需要特别關注的是,那羅延窟與無恤臺的地理位置。澄觀所記那羅延窟位於蔚州東,《廣清涼傳》所記那羅延窟位於五臺山之東臺,無恤臺爲五臺山之東埵,其所在之恒山"北接蔚州之境"[⑩]。五臺山那羅延窟所在的東臺與恒山之無恤臺還有一個共同的特徵,即登之可以俯視東海。從地圖上來看,這幾處地理位置臨近交錯。因此,不得不讓人懷疑,唐時,在五臺山附近偏東的地方曾有一個爲時人所熟悉的普賢菩薩的居止處。

---

① (唐)澄觀撰《大方廣佛華嚴經疏》卷四七,《大正新修大藏經》(以下簡稱《大正藏》),東京大正一切經刊行會,1924—1934年,第35册,第860頁。
② (唐)實叉難陀譯《大方廣佛華嚴經》卷四五,《大正藏》,第10册,第241頁。
③ (宋)延一編《廣清涼傳》,《大正藏》,第51册,第1106頁。
④ (宋)延一編《廣清涼傳》,第1120頁。
⑤ (宋)延一編《廣清涼傳》,第1105頁。
⑥ 嚴耕望《中研院歷史語言研究所專刊之八十三·唐代交通圖考》(五),臺北中研院歷史語言研究所,1985年,第1468頁。
⑦ (清)顧祖禹撰,賀次軍、施和金點校《讀史方輿紀要》卷一〇,中華書局,2005年,第414頁。
⑧ (清)顧祖禹撰,賀次軍、施和金點校《讀史方輿紀要》卷三九,第1790頁。
⑨ (清)顧祖禹撰,賀次軍、施和金點校《讀史方輿紀要》卷一〇,第414頁。
⑩ (清)顧祖禹撰,賀次軍、施和金點校《讀史方輿紀要》卷一〇,第412頁。

峨眉山作爲普賢菩薩的居止地之一，早有傳説，但應是以民間信仰爲主。五代時期，與文殊的五臺山金色世界相對應，峨眉山已被認爲是普賢的銀色世界。後晉高僧善静，"又起游峨眉，禮普賢銀色世界回興元"[①]，這一行爲足以説明五代時銀色世界爲峨眉山已被世人認可。真正將峨眉山認定爲普賢菩薩最主要的、甚至於唯一的道場，應與北宋皇室有直接關係。太平興國五年（980），宋太宗"敕内侍張仁贊，往成都鑄金銅普賢像，高二丈。奉安嘉州峨眉山普賢寺之白水，建大閣以覆之。詔重修峨眉五寺，即白水普賢、黑水華嚴、中峰、乾明、光相也。三峨高出五嶽秀甲九州。西竺千歲和上曰，此震旦國第一山也。"[②]將峨眉推崇爲震旦國第一山，可見其信仰之興盛。也許正是在這種情況下，贊寧所著的《宋高僧傳》中，才將澄觀求見普賢之事自然而然地認定爲，"仍往峨嵋求見普賢，登險陟高備觀聖像"[③]。

實際上，峨眉山最初爲道教名山，其與普賢的傳説更多地興起於民間，而不是由高僧大德認定並爲其建立理論基礎的，因此峨眉山文獻與峨眉山圖就不像五臺山文獻與五臺山圖那麽具有權威性。《四庫未收書目提要》中寫道："峨眉贊尤鄙俚，概削不刊。"[④]這裏所説的"峨眉贊"爲元人所集、明人注釋。這條資料表明，有關峨眉山的文獻一來成書非常晚，二來語言鄙俚，特别是其崇教事跡多與佛教教義相違背，這也從側面反映了峨眉山信仰形成時間晚、興起於民間的特點。《峨眉山圖》至今尚有流傳，但其創作時間、樣式、早期樣本都不清楚。《聖朝名畫評》載，開寶八年（975）重修相國寺時，蜀中人高文進，"自畫後門裏東西二壁五臺、峨眉文殊、普賢變相"[⑤]。高文進生平，《圖畫見聞志》中亦有略述[⑥]。這裏透露出兩條信息，一是峨眉山圖作爲普賢變附屬的聖跡山水，在北宋時期與五臺山相對繪製，二是繪畫者高文進本人是出身蜀地的畫師。也就是説，峨眉山圖作爲與五臺山圖相對應的繪畫作品，其流行時間比五臺山圖晚，其最早的底本應是從蜀地流出。所以，早在中唐時期，莫高窟的普賢聖跡山水不可能是峨眉山，而第144窟的榜題也説明此時普賢背後的山水背景中存在五臺山圖。從莫高窟普賢聖跡山水的情況來看，即使是在峨眉山圖已經流行的宋代，莫高窟普賢聖跡仍是五臺山，如莫高窟第25窟的普賢變。

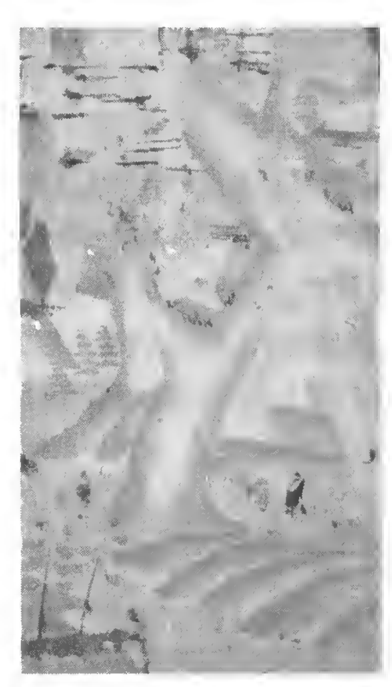
四、莫高窟第361窟普賢聖跡圖的特徵與意義

中唐時期，正是普賢菩薩有多個居止處，而峨眉山還未被官方認可爲普賢菩薩道場的時代。普賢信仰的興起，是與華嚴信仰密不可分的，是作爲華嚴信仰與五臺山信仰的一部分存在的。普賢信仰的經典基礎是《普賢菩薩行願王經》，此經正是出自於《大方廣佛華嚴經》。

① （宋）贊寧撰《宋高僧傳》卷一三，《大正藏》，第50册，第787頁。
② （宋）志磐撰《佛祖統紀》卷四三，《大正藏》，第49册，第397頁。
③ （宋）贊寧撰《宋高僧傳》卷一三，第737頁。
④ 《四庫未收書目提要》，《大正藏》，第51册，第1135頁。
⑤ （宋）劉道醇《宋朝名畫評》卷一，雲告編著《宋人畫評》，湖南美術出版社，第35頁。
⑥ （宋）郭若虚《圖畫見聞志》，米田水譯注《圖畫見聞志・畫繼》，湖南美術出版社，2000年，第126頁。

五臺山和文殊信仰的兩位最重要的倡導者密宗大師不空和華嚴宗大師澄觀也都重視普賢信仰。不空所譯《普賢行願贊》中説:"每日誦普賢菩薩行願贊後,即誦此真言。才誦一遍,普賢行願悉皆圓滿,三摩地人速得三昧現前。福德智慧二種莊嚴,獲堅固法速疾成就。"[①]澄觀則提出:"文殊主智,普賢主理,二聖合爲毗盧遮那,萬行兼通,即大華嚴之義也。"[②]正是在這樣的情況下,五臺山的信仰包含著普賢信仰,在五臺山的寺院中供奉著文殊-毗盧遮那-普賢或文殊-釋迦-普賢三尊像,甚至於唐法照在五會念佛道場所見到的阿彌陀佛也是由文殊和普賢作爲脅侍的[③]。從莫高窟第144窟的情況來看,文殊與普賢赴會圖都是以五臺山爲背景的,這點是最能説明普賢信仰最初是作爲五臺山信仰的一部分而興起的。但莫高窟第361窟文殊聖跡圖已完整地繪製了整個五臺山的圖景,那麽普賢聖跡中所繪山水又是甚麽呢?筆者以爲,第361窟的普賢聖跡應是爲普賢獨立創作的一處道場,即使不是五臺山,也的確是與五臺山密切相關的。

莫高窟第361窟的普賢聖跡圖,較之北側的五臺山圖,這幅畫的山水不遜,但圖中的人物、勝跡,非常簡略。其中,有三個畫面需要特別注意,即鹿(C)、山洞(G)和趕驢的吐蕃人(I)。《佛祖統紀》引《峨眉志》云:"昔有蒲翁,因采藥入山。望峰頂五色雲放白光,忽一鹿前導至巖上,見普賢大士真相。自兹顯跡。"[④]因鹿與普賢菩薩之間的淵源,在最中心的寺院前有鹿出現符合情理。但僅憑這一點還不能説明普賢聖跡所繪就是峨眉山,因爲白鹿在五臺山也有化現。長安二年,五臺山雲中就出現過"白狐白鹿"[⑤]等祥瑞。鹿的出現衹能説明,在這幅山水中繪製了與普賢密切相關的傳説。山洞(圖5)是這幅圖與北側五臺山圖最大的區別。趙聲良先生在《敦煌石窟全集・山水畫卷》中提到了這個"人字形洞穴":"險峻的山崖呈人字形聳立,巖石下面形成一個巨大而深邃的山洞,有人在山洞裹活動。這種獨特的構思,雖帶有宗教特色,但在藝術上可謂極其大膽。"[⑥]山洞的繪製符合普賢居於"那羅延窟"的説法。《廣清涼傳》"續遺"部分記:"那羅延洞者,在東臺東側。洞門向東,深二丈餘,迤邐隘窄,如斗許大。游禮者至此,既不能進,往往但以手捫探,或秉燭照之。一穴唯指西北稍向上,然深不可測,時有冷風


圖5　莫高窟第361窟-主室正龕外層龕南側-人字形山洞-宋利良攝影

① (唐)不空譯《普賢菩薩行願贊》,《大正藏》,第10册,第881頁。
② (宋)贊寧撰《宋高僧傳》卷五《唐代州五臺山清涼寺澄觀傳》,中華書局,1987年,第105頁。
③ (宋)贊寧撰《宋高僧傳》卷二一,《大正藏》,第50册,第844頁。
④ (宋)志磐撰《佛祖統紀》卷四三,第395頁。
⑤ (宋)延一編《廣清涼傳》,第1107頁。
⑥ 趙聲良主編《敦煌石窟全集・山水畫卷》,香港商務印書館,2002年,第190—191頁。



圖6　莫高窟第159窟-西壁龕外北側下部-五臺山-中唐-喬兆福攝影

拂面。傳云:此洞,與金剛窟,皆大聖之所宅也。"[1]榆林窟第3窟文殊變的山水背景中也繪製了一個洞窟,應是指五臺山的那羅延窟或金剛窟。那羅延山也有五臺,其靈跡顯著不遜於五臺山,而五臺山也有那羅延窟,無恤臺所處的恒山也有"洞壑",又是五臺山四埵之一,這些都反映了時人爲普賢尋找另一處與五臺山相似道場的心理。

仔細觀察這兩幅屏風畫,其山水的構圖形式與第159窟五臺山圖(圖6)非常相似,在最中間繪製一個山頭。比較第361窟五臺山圖、第159窟五臺山圖與第361窟普賢聖跡圖後發現,第361窟文殊那邊的五臺山圖中山勢緩和,而第159窟五臺山圖與第361窟普賢聖跡的山勢突兀陡峭。秋山光和先生曾指出中唐時期的山水獨特之處:"這些洞窟壁畫中的山水表現,正像佛菩薩的畫法一樣,也同盛唐時期有著明顯的區别。從第159窟的山水表現來看,群峰重疊,頂部像針一樣削尖的遠山和仿佛巖塊堆積起來的山容,都用公式化的暈染和蒼勁的輪廓墨綫加以表現。值得注意,第172窟和第320窟中所看到的那種色彩暈染柔和、具有立體感和自然而深遠的表現,已經迅速地消失了。"[2]這種削尖硬朗的山容在榆林窟第25窟的經變中已經出現,秋山同時指出了第159窟五臺山圖與斯坦因收集品中編號爲S.p.32.Ch.xxxvii.004(圖7)的作品中山水的相似之處,趙聲良先生也討論過這幅畫中的山水[3]。第361窟普賢聖跡的山勢,又與"恒山高侵霄漢",其下可觀東海的特徵符合。



圖7　敦煌絹畫S.p.32.Ch.xxxvii.004(局部)

S.p.32.Ch.xxxvii.004是一幅敦煌絹畫,創作於西元836年,衹殘存上半部分。在畫的題記中指明此作品是由吐蕃畫師白央與漢族畫師共同完成的,有多位學者對作品與作者進行過研究,如松本榮一[4]、海瑟·噶爾美[5]、于小

① (宋)明崇撰《廣清涼傳·續遺》,《大正藏》,第51册,第1126頁。
② 敦煌文物研究所《中國石窟·敦煌莫高窟》(五),第207頁
③ 趙聲良《敦煌壁畫風景研究》,中華書局,2005年,第161頁
④ (日)松本榮一《敦煌畫の研究》,东京同朋舍,1940年,第60—90頁。
⑤ (法)海瑟·噶爾美著,熊文彬譯《早期漢藏藝術》,河北教育出版社,2001年,第17—24頁。

冬[①]等。其藏文題記中寫道,"龍年,我、僧人白央爲身體健康和作回向功德(?)(利益所有衆生)而創作下列組畫:藥師佛、普賢菩薩、文殊菩薩王子、千手千眼觀音菩薩、如意轉輪王、回向轉輪王等佛像"[②]。這幅絹畫中的山水,不僅與第159窟屏風畫相似,其處理方式與莫高窟第361窟普賢聖跡山水也有相似之處。正如題記中顯示,這幅絹畫的作者中有吐蕃畫師白央,特别是畫中馬蹄型頭光的脅侍菩薩所體現出的吐蕃特點,使我們不得不懷疑畫中的那種與盛唐完全不同的削尖的山景是受到了吐蕃的影響。進一步説,第361窟普賢山水中那個大膽而突出的"洞穴",很可能是受了吐蕃繪畫的影響,或是由吐蕃畫師參與完成的。

爲甚麽第361窟的普賢聖跡不像第144窟那樣,直接繪製成五臺山圖呢?筆者認爲,這可能與吐蕃的佛教信仰有關。圖中趕驢的吐蕃人(圖8),是這一洞窟中除供養人之外的吐蕃人形象,這點暗示了吐蕃人對此圖的重視,也透露出這幅圖是經過吐蕃創作或改造後傳入敦煌的。F處的比丘(圖9)所著紅色袈裟厚重,並有翻領的痕跡,也可能是吐蕃僧人的形象,衹是圖像太小還有待確認。《普賢行願王經》在赤松德贊時代由譯師耶喜德(智軍)等人譯爲吐蕃文,並有多種藏文譯本、注釋本流傳於敦煌。青海、西藏等地還發現了此經在吐蕃時期的刻經。然而,結合吐蕃統治敦煌的歷史背景,又不得不懷疑這幅普賢聖跡山水在創作中是否有政治含義?衆所周知,在中唐的維摩詰經變中,吐蕃贊普與中原帝王的分庭抗禮。文殊"清涼山"居於東北方,普賢"光明山"位於西南方,而吐蕃正是位於西南與大唐多年争戰不休的敵國。如果從這個角度來看,那以普賢爲代表的信仰是否正是吐蕃統治者這時的象徵。正如其在主室正龕中的位置,文殊五臺山居北側,普賢聖跡居南側。或許正是出於對普賢信仰的重視,才將普賢從五臺山的背景中獨立出來,而爲他單獨創作了一幅與五臺山相似的聖跡山水。而這幅普賢聖跡山水中所繪製的山洞、山勢高聳入雲等特徵,又與唐代流行的普賢菩薩居於



圖8 莫高窟第361窟–主室正龕外層龕南側–趕驢吐蕃人–宋利良攝影



圖9 莫高窟第361窟–主室正龕外層龕南側–比丘–宋利良攝影

① 于小冬《藏傳佛教繪畫史》,江蘇美術出版社,2006年,第33—34頁。

② (法)海瑟·噶爾美著,熊文彬譯《早期漢藏藝術》,第19頁。

那羅延窟、恒山無恤臺等傳説非常接近。

在第361窟中,文殊居左、普賢居右的位置也是有意義的。《百丈叢林清規證義記》卷三曰:"約華藏而論,中毗盧,左普賢,右文殊。蓋華嚴會上,以普賢喻長子,文殊喻幼男也。約智行而言,文殊表大智,普賢表大行。行以智爲先導,故文殊居左,普賢居右。今之奉供聖像,並依智行爲定位,則先文殊,而後普賢也。"[①]文殊居左、普賢居右正是體現了"文殊主智、普賢主理"的智行關係。"智"是佛學智慧,"行"是佛教實踐,文殊、普賢居於佛龕兩側正是爲了實現真正的佛教修行。吐蕃佛教的前弘期,更重視佛教實踐,這也是"普賢行願"盛行於吐蕃的原因。正是在這種背景下,中唐第361窟出現了獨立的普賢聖跡圖。

四、中晚唐以後文殊普賢變背景的發展演變

在中唐之前,盛唐第172窟中的文殊普賢變的背景已經開始繪製山水,此窟東壁門北的文殊變山水的右上角有一座建築,文殊眷屬一干人等都是從建築下的山中乘雲而下的,説明這裏已經有了表達文殊菩薩道場的意念。衹是這些山水没有明確的特徵來認定其出於某一名山大川,因此衹能暫時理解爲一般的山水背景。但第172窟山水中出現的這座建築,足以説明這時已開始將特定的道場作爲文殊變的背景進行描繪。到了中唐時期,敦煌壁畫中附屬於文殊變的屏風畫開始繪製五臺山圖,如莫高窟第159、237、361等窟。在第361窟之後,敦煌石窟文殊普賢變中山水背景的圖像又多次出現,主要有莫高窟中晚唐第144窟、五代第72窟、宋代第25窟、西夏第164、245窟、元代第149窟,及榆林窟五代第19窟,這些壁畫勾勒出了文殊普賢變山水背景在後期莫高窟壁畫中發展演變的綫索。

莫高窟第144窟屬中晚唐洞窟,文殊與普賢赴會圖分别位於主室正龕的南、北兩側,這兩幅圖的背景似乎可以拚合,拚合後可見一幅完整的山水畫,其中心主峰上榜題寫有"五臺山"三字。因前有彩塑遮擋,圖像無法見到全貌,山水部分榜題也無法識讀,全圖(圖10)約有17個小畫面(A–Q)。A、B、C三處均爲人或牽或趕驢進山;D處爲一比丘、一居士跪拜;E處有四盞聖燈;F處爲佛手;G處爲一比丘、一居士朝山禮拜;H處爲二比丘於塔前對拜;I處爲一座有回廊的大型寺院,院内有二比丘相對跪拜,院外一比丘立於門側,一比丘五體投地禮拜;J處一居士一比丘向前行進;K處爲一座有回廊的寺院;L處爲一座塔,M處爲一人揮手趕驢;N處爲一居士一比丘合十禮拜;O處爲一座大寺院,院内二比丘,院外一居士跪拜、一居士五體投地禮拜;P處爲一比丘與一居士站立禮拜;Q處爲比丘、居士雙手合十禮拜,身後有一頭馱畜。第144窟的文殊與普賢赴會圖中,還保存了多條重要榜題,其中可識讀者有"善首菩薩來會"、"花藏菩薩會"、"精進菩薩會"、"文殊師利菩薩"、"善惡菩薩會"、"喜首菩薩會"、"淨戒菩薩會"、"普賢菩薩"、"妙音菩薩"等。五代第72窟文殊普賢

① (唐)百丈懷海集編,(清)儀潤證義、妙永校閲《百丈叢林清規證義記》卷三,《卍續藏經》,第63册,第400頁。

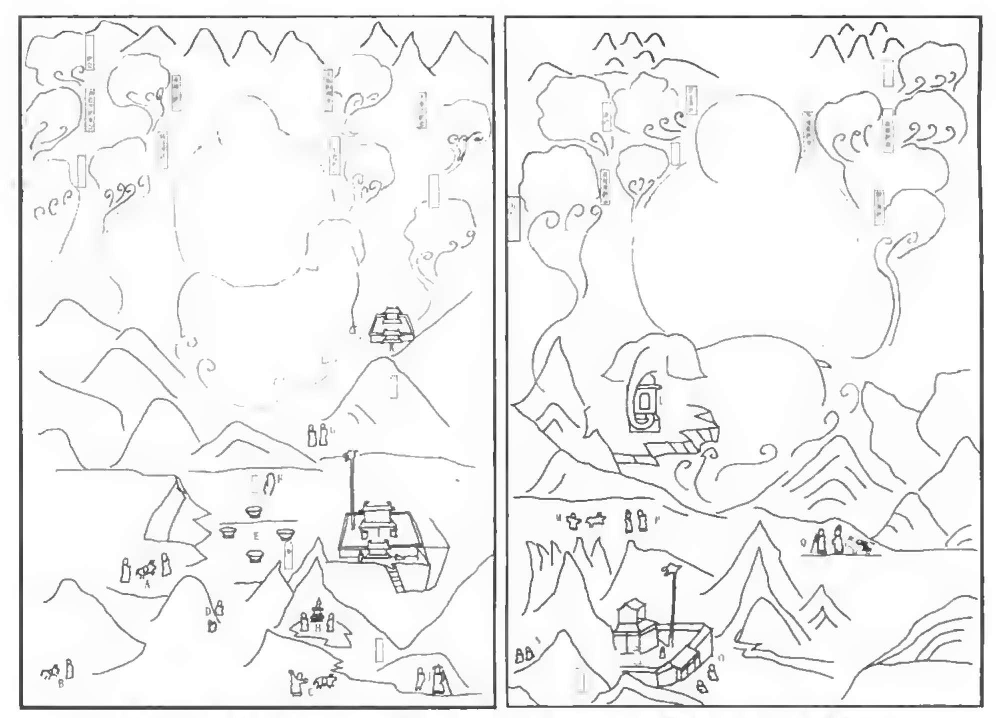


圖10　莫高窟第144窟–主室正龕外兩側–文殊普賢會草圖–趙曉星繪

赴會圖位於主室龕外南、北兩側，雖有繪製精細的山水畫，但未顯示突出的特徵，不能斷定是否爲五臺山圖。

莫高窟宋代第25窟的文殊、普賢赴會圖（圖11）位於主室正龕的北、南兩側，文殊與普賢並眷屬圖像的上、下原來可能都繪有聖跡，但現在下部破壞嚴重，僅存上部圖像，保存非常好，約有十餘條榜題。從這幅圖所繪的内容來看，文殊與普賢的背景山水仍是五臺山圖像，特别是此圖可與第61窟五代所繪的五臺山圖進行比較，似乎所用爲同一底本。這種情況還出現在榆林窟五代第19窟，主室西壁門南文殊變的背景，"上部用作背景的五臺山景色中，較多地穿插了人物的活動，表現出當時信徒朝山進香、虔誠禮佛的情形，已頗具後來莫高窟第61窟五臺山圖的意藴"[①]。榆林窟五代第19窟和莫高窟宋代第25窟的情況説明，莫高窟第61窟的巨型五臺山圖的底本不是僅僅在第61窟中使用了一次，而是在五代宋時期被多次使用，



圖11　莫高窟第25窟–主室龕外兩側–文殊普賢會–丁小勝攝影

① 敦煌研究院《中國石窟・安西榆林窟》，文物出版社，1997年，第234頁。

衹是在其他洞窟中使用時不是作爲獨立的五臺山圖,而是作爲文殊普賢赴會圖的背景。有關這一問題,筆者將另撰文專門論述。



圖12　莫高窟第164窟-主室東壁門北-文殊變-丁小勝攝影



圖13　莫高窟第245窟-主室東壁門南-文殊變-丁小勝攝影

莫高窟西夏第164窟,文殊、普賢赴會圖分别位於主室東壁門北、南兩側。門北文殊赴會圖(圖12)上方繪通身光、佛光、經卷(?)、佛手等於雲中化現圖像;下方繪山巒及寺院;門南普賢赴會圖上方繪佛光、化金橋、佛手、通身光、居士、佛頭等於雲中化現圖像,下方繪山巒與寺院。這兩幅圖的背景可能仍是五臺山圖,衹是這時的五臺山圖更加抽象化,忽略了寫實的山水,而是借助榜題標志寺院,繪出有代表性的化現圖像來象徵五臺山。沙州回鶻時期的第245窟則更加簡化,除了在背景中繪出山嶽紋之外,僅在東壁門南的文殊圖像(圖13)上部繪出雲中現佛光的化現圖像,而其他的化現圖像與寺院都消失了。到了元代第149窟,山水仍是文殊與普賢赴會的背景,但是此窟的五臺山化現部分的佛光、佛手、光中現菩薩頭這些神異没有繪製到這些山水背景之中,而是繪在了東壁門兩側壁畫的上方。

此外,需要指出的是,五代以後榆林窟的文殊普賢赴會圖背景的情況似乎比同時代的莫高窟更爲複雜,如榆林窟五代第32窟和西夏第3、29窟。榆林窟第32窟的普賢變背景爲牛頭山,牛頭山是于闐國著名的佛教聖跡,《大唐西域記》載:"王城西南二十餘里,有瞿室餕伽山(唐言牛角),山峰兩起,巖隒四絶,於崖谷間建一伽藍。其中佛像時燭光明,昔如來曾至此處,爲諸天人略説法要,懸記此地當建國土,敬崇遺法,遵習大乘。"[①]在敦煌石窟中,牛頭山的圖像大量地保存於瑞像圖和佛教史跡畫當中,始見於盛唐,終於宋代。張小剛先生在《敦煌所見于闐牛頭山聖跡及瑞像》一文中,分析了榆林窟第32窟普賢變背景爲牛頭山圖像所反映的歷史問題與佛教依據[②],爲牛頭山作爲普賢菩薩道場的合理性找出了許多重要證據。本文前引《大方廣佛華嚴經》中稱,震旦國的那羅延窟和疏勒國的牛頭山均爲衆菩薩在此國的居住之處。疏勒國、于闐國均有牛頭山,這一點可能就像在中國境内曾

① (唐)玄奘《大唐西域記》卷一二,《大正藏》,第51册,第943頁。

② 張小剛《敦煌所見于闐牛頭山聖跡及瑞像》,《敦煌研究》2008年第4期,第6—11頁。

有多處五臺山一樣,牛頭山爲西域的佛教聖地,是這一地區諸菩薩的居止處。中土的那羅延窟和疏勒的牛頭山的共同點,就是這些地方都是當時諸菩薩的居止處,可能正是出於這一點,才將這些地方進一步引申成普賢菩薩的居止處並繪入壁畫。榆林窟西夏第3窟的文殊普賢會背景與同時代莫高窟的圖像大不相同,莫高窟的同類圖像已經變得非常程式化,僅以化現的各種圖像來代表五臺山,但榆林窟此圖仍注重繪製山水,採用中國傳統的山水畫方式繪出背景,並於山中以較爲寫實的手法繪製寺院及勝跡。而榆林窟西夏第29窟東壁文殊普賢變的背景山水,雖然與莫高窟同時代同類題材一樣,已經非常程式化,但其程式化的表達方法顯然與莫高窟不同。榆林窟第29窟的文殊變背景採用與後期藏傳密教近似的畫法,以極爲簡括生硬的綫條勾出層層疊疊的符號化的山容,具有很强的裝飾性。

五、小 結

綜上所述,可得出如下結論:

1.莫高窟第361窟是敦煌石窟中出現最早的獨立的普賢聖跡山水,通過以上對其特徵的討論,證明這也是莫高窟最爲特殊的一幅普賢聖跡圖。

2.莫高窟第361窟的普賢聖跡圖應是正處於創作與探索中的作品,因此融合了當時關於普賢居止地的不同傳説,在其創作與繪製的過程中很可能受到了來自吐蕃的影響。

3.與五臺山相對立的獨立的普賢聖跡山水的創作與繪製是與當時特殊的歷史背景密切相關的,而它的出現同時也反映了當時對作爲佛教實踐的普賢信仰的重視,並試圖將其與主智的文殊信仰置放於同樣重要地位的大膽嘗試。

4.在此之後,普賢赴會圖的背景與文殊的背景一樣,大多是五臺山,峨眉山至今在莫高窟尚未找到相關圖像。

5.榆林窟五代第19窟、莫高窟第25窟的文殊普賢赴會背景中的五臺山顯然與莫高窟五代第61窟的五臺山圖採用了同一底本。

6.中晚唐以後,莫高窟壁畫中的文殊與普賢變背景中的山水仍是五臺山,但在榆林窟則出現了更爲複雜的情況,如以牛頭山作爲普賢變的背景、西夏時中國傳統的山水畫與藏傳佛教符號化的山容圖像。

(中國 敦煌研究院)

敦煌赴會式藥師十二大願圖考

郭俊葉

敦煌莫高窟第454窟前室南壁、西壁、北壁上部現存有十幅立姿赴會佛圖，過去長期被定名爲十方赴會佛[1]，筆者經過仔細考察，認爲它們不是十方佛赴會圖，而是藥師十二大願圖。莫高窟第444窟前室也繪有類似的立姿赴會佛，其内容亦應爲藥師十二大願。第454、444二窟，前者是曹延恭的功德窟，在曹延禄時續修而成，後者始建於盛唐時期，於曹延恭之世重修，兩窟同在前室上部繪有宋代的立姿赴會式藥師十二大願圖。這種圖像比較特別，在佈局與構圖的形式上可能受到了十方赴會佛圖的影響，我們有必要對其進行深入的討論。

一、圖像考證與定名

莫高窟第454窟前室共繪有十幅赴會佛圖：南壁上部一幅，西壁上部八幅，北壁上部一幅。佛衆以前室西壁小龕上所繪之塔頂爲中心，分左右向中間乘雲赴會而來。每幅圖的榜題已無法識讀，畫面内容大同小異，均以藥師佛爲中心，周圍繞以一弟子、二菩薩或四菩薩、十二神將，其前方毯上跪一或二身俗人。在此衹選取其中的兩幅做介紹。十二大願一般繪有十二幅畫面，第454窟前室塌毀嚴重，現僅存十幅藥師十二大願畫面，推側另二幅可能繪於已塌毀的前室東壁（圖1、圖2）。



圖1　莫高窟第454窟前室藥師十二大願整體圖（從北向南）



圖2　莫高窟第454窟前室藥師十二大願整體圖（從南向北）

南壁上部一幅。一佛及其侍衆皆立於雲端。佛有頭光，著袈裟，左手托缽，右手執錫杖，爲藥師佛。佛之左側繪一菩薩、六神將，其中菩薩手捧一盤，盤内盛物，神將或托盤或雙手合

---

① 參見敦煌研究院編《敦煌石窟内容總録》莫高窟第454窟條，文物出版社，1996年。

十，作前後兩排排列，前排四身，後排二身。佛之右側繪一年輕弟子、一菩薩、六神將。佛兩側之神將合爲藥師十二神將。佛及眷屬前下方有一方毯，毯上跪二俗人，雙手合十，均戴展脚襆頭，著袍服。俗人上方有褐底榜題一方，字跡漫漶。

西壁上部南起第二幅。藥師佛居中踏雲而來，頭頂華蓋，有頭光，身著袈裟，左手托鉢，右手執錫杖。佛右側立一年輕弟子，雙手合十。佛左、右兩側分前後兩排各有二菩薩、六神將，其中前排左右各有一菩薩持長莖蓮花，蓮上掛幡，神將則或執杖、或合十、或托盤。前下方有一方毯，其上跪一俗人，戴襆頭，著絳色窄袖袍服，雙手合十。俗人上方有灰底榜題一方，字跡不清（圖3）。



圖3　莫高窟第454窟前室西壁南起第二幅藥師十二大願圖

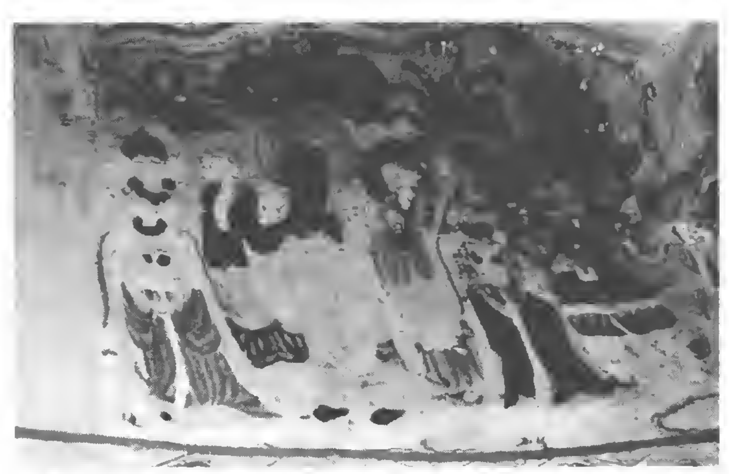


圖4　莫高窟第444窟前室北壁東起第一幅藥師十二大願圖

第444窟前室上部現存藥師赴會圖七幅，其中北壁上部二幅，西壁北側上部三幅，甬道口上方二幅，西壁南側壁面被雨水流泥所遮，畫面隱約難辨，南壁畫面已毀。北壁東起第一幅繪藥師佛左手托鉢，右手執錫杖，左右各一弟子、一菩薩，右側繪出一身神王像（圖4）。北壁東起第二幅也是同樣的人物與佈局。西壁北側上方三幅均繪藥師佛左手托鉢，右手執錫杖，身後繪樂音樹、二菩薩、一神王，無弟子。甬道口上方二幅中，藥師佛爲正面像，頭頂華蓋，身後繪樂音樹、一弟子、二菩薩、二神王。考慮到對稱的原則，此窟前室南壁上部可能原繪有二幅，西壁南側上部可能原繪有三幅，合計原來應該爲十二幅，恰好與藥師十二大願圖畫面的數目相合。

另外，第454窟每幅畫面中佛前跪有俗人，一人或兩人不等，應該是十二大願前的供養者。444窟藥師十二大願前沒有供養者，藥師神將也僅繪出一、二身作爲代表，但這並不影響我們對其內容的判斷。

通過以上的圖像分析，第454、444窟的赴會佛衆基本有以下特點：①主尊佛托鉢、執錫杖，爲藥師佛，除弟子、菩薩外，另有十二神將護從；②共有十二幅構圖類似的畫面；③藥師佛

前跪供養者(第444窟除外)。從敦煌藥師十二大願圖的構圖來講,其已具備了十二大願所具有的基本特點,所以我們認爲赴會佛图應是藥師十二大願圖無疑。

二、所據經文及特色

第454窟前室西壁、南壁、北壁是藥師十二大願。第444窟前室除了十二大願之外,在前室十二大願下方的北壁及東壁繪有九橫死的内容,這兩部分應是有機的整體,但未見有主尊藥師説法會。

遺憾的是兩窟藥師十二大願圖中的榜題無一清楚者。但是,第444窟九橫死部分榜題有些尚可識讀,由此,我們可以找出這類藥師經變的經文依據。

第444窟前室北壁赴會藥師佛下部與東壁北側一部分,繪燃燈、放生與九橫死的内容。其以榜題爲界自然分爲六方格,西側一格繪燃燈、齋僧、放生場面,另五格每格畫一或二橫死的内容。這裏的九橫死一改敦煌石窟所常見的條幅式或屏風式豎向佈局,與此窟前室的十二大願圖同樣採用了横向的繪畫佈局形式(圖5)。

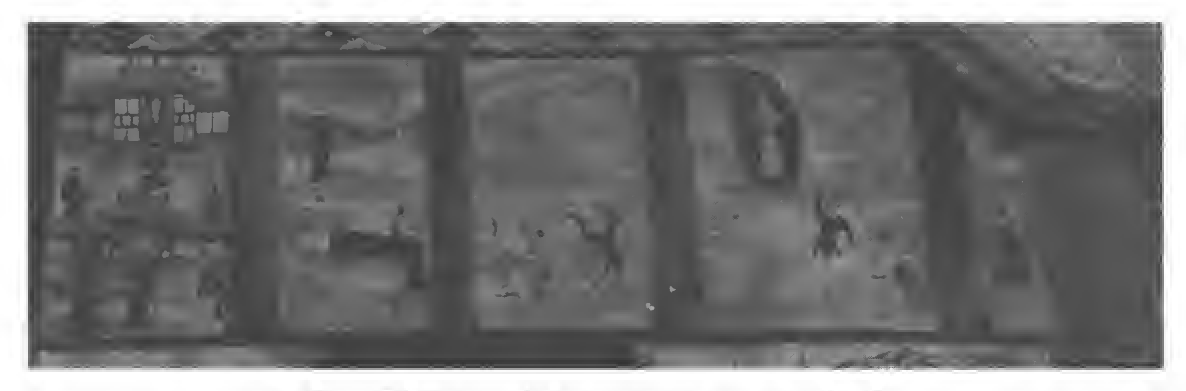


圖5　莫高窟第444窟前室北壁燃燈、放生與九横死圖

現就莫高窟第444窟畫面與榜題從西而東逐一解讀如下:

第一格。

榜題:

爾……九□菩薩言善男子云何已□之□□□益九脱菩薩言□
□不聞有説有九橫死……續命……

經文:

爾時阿難問救脱菩薩言:"善男子,云何已盡之命而可增益?"救脱菩薩言:"大德,汝豈不聞如來説有九橫死耶,是故勸造續命幡燈修諸福德,以修福故盡其壽命不經苦

患。"[1](大唐三藏法師玄奘譯《藥師琉璃光如來本願功德經》,下同)

(校:榜題中將"救脱菩薩"寫成"九脱菩薩")

畫面:繪齋僧、燃燈與放生情節。

第二格。

榜題:

八者……

九者……不……

經文:

八者横爲毒藥厭禱咒咀起屍鬼等之所中害。九者饑渴所困不得飲食而便横死。

畫面:上方畫面,一黑衣人站立,頭部有一長長的紅綫直連到前方,前面似有一夜叉,較模糊。下方畫面,一人躺倒地上,旁邊一紅衣人左手拿一短棒,右手拿一槌狀物。

内容:上方繪第八横,下方繪第九横。

第三格。

榜題:

三者田□□□……

五者横爲水溺死……

經文:

三者畋獵嬉戲,耽淫嗜酒放逸無度,横爲非人奪其精氣。……五者横爲水溺。六者横爲種種惡獸所噉。[2](玄奘譯《藥師琉璃光如來本願功德經》)

畫面:上方,一人在水中挣扎;下方,一黑衣人被身後兩隻野獸所追趕,此人兩手上揚、回

① 《大正藏》第14册,第407頁。

② 《大正藏》第14册,第407頁。

頭探看、無比驚恐狀。

內容:畫面衹繪出第五横水溺死與第六横惡獸所噉死,榜題中卻有第三横的内容。榜題與畫面不符。

第四格:

榜題:

> 四者横□火□□命者死
> 六者……

經文:

> 二者横被王法之所誅戮。……四者横爲火焚……六者横爲種種惡獸所噉。

畫面:上方,一人在熊熊燃燒的大火中雙手合十而立,此人著白衣、戴襆頭;下方,四人,官吏樣一紅衣男子坐,雙手作比劃狀,前面犯人被雙手後綁而跪,有一著紅衣戴黑巾之人雙手抓住犯人頭髮,旁邊一黑衣人右手拿劍上揚作砍殺狀。

內容:畫面内容爲第四横火焚死與第二横王法所誅戮死,榜題卻不盡然。這一格同樣出現榜題與畫面不符的情況。

第五格:

榜題(題於東壁):

> 七(一)者邪神……不得飲食□□

經文:

> 七者横墮山崖。……九者饑渴所困不得飲食而便横死。

畫面:上方一紅衣比丘正面而跪;下方一黑衣人側面而跪,持物不清。畫面内容有待考證。

第六格:

榜題不存。(或共用前一榜題)

畫面:中間一雙層方壇,壇上四角各豎一小棒,壇側有一騎馬紙扎小鬼身背小旗,壇另一側一女巫正在扭腰舞蹈。

據畫面,表現的是第一横。經文曰:

有諸有情,得病雖輕然無醫藥及看病者,設復遇醫授以非藥,實不應死而便横死;又信世間邪魔外道妖[薩/女]之師,妄説禍福便生恐動,心不自正蔔問覓禍,殺種種衆生解奏神明呼諸魍魎請乞福佑欲冀延年,終不能得,愚癡迷惑信邪倒見,遂令横死入於地獄無有出期,是名初横。

由第444窟九横死畫面的殘存榜題可知,畫面是根據玄奘譯《藥師琉璃光如來本願功德經》所繪。這也是敦煌大部分藥師經變的經文依據①。

在敦煌壁畫中,單獨繪出十二大願或九横死者,據統計有十四處之多,分别是莫高窟第54、93、145、156、159、200、222、358、359、369、468、471、475等窟②。但是,這十四處無一例外都繪於主室西壁龕内,作爲屏風畫的形式出現,時間是晚唐與中唐時期。第444窟所繪内容是十二大願與九横死,第454窟僅繪出十二大願圖,與屏風畫中所繪内容具有一致性。

兩窟内的十二大願圖均繪於前室甬道門兩側,具有藥師赴會的性質,並且同屬於曹氏宋代時期的作品。其與敦煌石窟中其他藥師十二大願圖相比較,主要有以下特色:

從繪畫表現形式來講,前者是横向展開,後者是豎向繪出。這主要由其佈局來決定,第454與444窟的十二大願圖繪於前室南、西、北壁上方,一字延伸,但藥師經變條幅畫或屏風畫式的十二大願圖則主要是豎向佈局,大多是從上至下以框爲界左、右二列或左、中、右三列豎向排列。

從人物處理方式來看,第454與第444窟的藥師十二大願圖還有一些特色:藥師如來非坐姿,而是畫成立姿;也非以往的簡單一佛或一佛二菩薩、前跪供養者的畫面組成,而是藥師佛侍衆齊全,弟子、菩薩、神將前後簇擁乘雲而來,有的還繪有神幡、樂音樹等,可謂儀仗儼然,每一鋪可單獨成爲藥師佛會。

三、與十方赴會佛的關係

第454、444窟的藥師十二大願,原定爲十方赴會佛,究其原因,是因其與十方赴會佛表現形式有相同之處,一定程度上受到了赴會佛的影響。爲與十方赴會佛區别開來,我們有必要對十方赴會佛進行有關的討論。

---

① 王惠民《彌勒經畫卷》,商務印書館,2002年,第184頁。

② 敦煌研究院編《敦煌石窟内容總録》,文物出版社,1996年,第293—294頁

通常意義來講，十方赴會佛是指佛會兩側乘雲而來的坐姿佛與其菩薩眷屬，在大多淨土經變中都有繪出。至中唐、晚唐、五代、宋時，除前者之外，洞窟之中又出現一種以佛爲主尊，攜帶弟子、菩薩、天龍八部等衆十方赴會佛，佛前有供桌，桌上有香爐等物，如同一小説法圖。以上兩類十方赴會佛出現於兩種場合，一種繪於經變畫内，出現較早，很多淨土式經變中都會出現，以左右對稱式繪在經變上方，如在初唐321窟阿彌陀經變上部乘雲一佛二菩薩的形式赴會，盛唐第45窟北壁觀無量壽經變左右兩角各有一組一佛二菩薩的赴會佛，初唐第332窟東壁門上觀音淨土中是以一佛的形式赴會，172窟北壁觀無量壽經變上部赴會佛達九組之多，中唐石窟237窟北壁藥師經變上部，宋代454窟西披法華經變中也出現赴會佛，等等，不一而足；另一種是單獨出現的赴會佛，根據題記可知是爲“奉請……來降此窟”，這在五代宋時期表現得尤爲明顯，如在第98、146、152、456等窟内，環四披一周遍繪十方赴會佛圖，在第152窟甬道南北上部也同樣繪出。

另外，經變畫内還有一種與方位無關的赴會佛，也是立姿的形式，如在毗沙門天王赴那吒會中，阿彌陀佛是以立姿的形式率衆赴會的，這種赴會佛與各類經變中的赴會天衆是一類的，有赴會菩薩、赴會天衆等。

綜上所述，第454、444窟前室藥師十二大願採用的左右向心式的佈局，以及乘雲、立姿、率領衆眷屬等方面都是借鑒了赴會佛的繪畫方式。

四、宋代藥師佛信仰

藥師信仰的流行與信仰藥師可消災致福有關。隋代達摩笈多譯《藥師如來本願功德經》序中言：

> 藥師如來本願經者，致福消災之要法也。曼殊以慈悲之力請説尊號，如來以利物之心盛陳功業。十二大願彰因行之弘遠，七寶莊嚴顯果德之純淨，憶念稱名則衆苦咸脱，祈請供養則諸願皆滿。至於病士求救應死更生，王者攘災轉禍爲福，信是消百怪之神符，除九横之妙術矣。[1]

敦煌在北魏時就有藥師經寫經，説明最晚在北魏時藥師信仰已傳至敦煌[2]。藥師經變畫最早出現於隋代洞窟，構圖相對來説比較簡單，至唐、五代、宋藥師淨土式經變畫成爲石窟中與西方淨土相對出現的題材。這種藥師經變大多在經變兩側以條幅式繪上十二大願與九横死的内容，中唐與晚唐時期有的洞窟十二大願與九横死的内容繪於經變畫下，以屏風的形式

---

① 《大正藏》第14册，第401頁。

② 參見王惠民《彌勒經畫卷》，商務印書館，2002年，第140—141頁。

繪出。除此之外,有的洞窟西壁龕内屏風畫中單獨繪出十二大願與九横死的内容。

根據統計顯示[1],從中唐、晚唐、五代至宋藥師經變中,兩側繪有十二大願與九横死的内容在逐漸減少,到沙州回鶻及西夏時期,現存九鋪藥師經變中這兩部分内容已無一出現。表明藥師經變畫在敦煌石窟中日趨簡約化。另外,敦煌還出現藥師千佛與立姿藥師佛群像,如莫高窟盛唐第117、119窟。

以上是敦煌藥師信仰及藥師經變畫的概貌。

宋代,曹延恭時期,藥師經變異軍突起,將十二大願以赴會佛的形式表現出來,繪於前室上方這一進窟就可看見的顯要位置,無疑是對藥師信仰的重視。同是第454窟,一窟之内出現兩幅藥師經變:一者,主室北壁繪條幅式藥師經變;二者,前室壁面上部繪横幅向心式藥師十二大願,也表現出藥師信仰在當時的重要性。

敦煌石窟前室西壁甬道上方有時會書寫發願文,這一位置與通常書寫發願文或功德記的主室西壁龕下具有同樣的重要性,如莫高窟第294、427、431、303等窟宋代功德記均寫於前室西壁甬道上方正中,有的題記字跡雖不清,但仍可以看見題記的方塊存在,如莫高窟宋修第437窟等。宋時,敦煌藥師十二大願作赴會式繪於前室上方,有啟願、發願的功用。十二大願幾乎囊括所有願望,因而借助於藥師十二大願來表達窟主的願望,有著很明顯的借用關係。因此,第454、444窟據十方赴會佛的形式在前室西壁門上繪藥師十二大願圖,與當時的藥師佛信仰有關,並具有一箭雙雕的用意,一方面是藥師信仰,另一方面借藥師之十二大願來表達施主的願望。

宋沙門若愚述《藥師道場解經頌文灌頂章句教誡儀文》言:

> 我今施主,同藥師之上願,發廣大之願心,作禮燃燈,依經贊頌,願垂哀憫,雲集道場。[2]

敦煌文獻發願文中不乏其例。如S.343《社齋文》记有"惟願九横滅,三災除",S.5957、P.2838、P.3756《四門轉經文》记載"遂使年消九横,月殄三災;萬姓饒豐樂之祥,合國無傷離之苦"等等。

在結壇發願文中,十二上願藥師佛被祈請來降道場。如S.3427號《結壇散食回向發願文》曰:"今某年厶月某日,弟子某甲至心奉請清淨法身毗盧遮那佛,奉請圓滿報身盧舍那佛,奉請千百億化身同名釋迦牟尼佛,奉請東方十二上願藥師琉璃光佛,奉請西方極樂世界阿彌陀佛……",這時的藥師佛的身份則是奉請來赴道場的。

相應地,每鋪前所跪發願者也具有了雙重性格,一爲供養者,二爲請藥師佛衆詣會的啟請者。

---

① 王惠民《彌勒經畫卷》,商務印書館,2002年,第222頁。

② 方廣錩《藏外佛教文獻》第七輯,宗教文化出版社,2000年,第125頁。

總之,宋代曹延恭時所修建的莫高窟第454、444窟,兩窟前室以西壁甬道上方爲中心出現的赴會式藥師十二大願圖爲敦煌藥師經變增加了新的内容,是藥師經變畫在敦煌出現的一種創新,這種創新受到了十方赴會佛的影響,反映了敦煌宋代藥師信仰的另一方面。

(本文所用圖版均爲首次發表,由敦煌研究院攝録部宋利良先生拍攝)

(中國　敦煌研究院)

敦煌莫高窟第217窟之膜拜的歷史
——重點看“唐前期的供養器畫像”與“蒙元時期的回鶻文銘文”

菊地淑子

一、序　言

敦煌莫高窟,這一偉大的佛教石窟寺院建築群,位於中央歐亞(Central Eurasia)的東部[①],其建造過程跨越了很長的一個歷史時期,並從建造伊始就受到各個民族的膜拜。

1. 問題意識與研究目的

關於敦煌石窟藝術所進行的諸先行研究,其多數主要是探討各個洞窟内的各個石壁的壁畫雕塑的題材内容和製作年代。

先行研究的這種視角所得出的研究成果爲今日之研究提供了諸多參考;然而本人在進行對敦煌莫高窟的分析研究時,並不滿足於單純地探討某個洞窟内的某個部位的某個題材,而是希望:最終可以將整個洞窟作爲考察對象,將其作爲一個完整的建築藝術作品的存在來對待,在此基礎之上對洞窟内的信仰内容和藝術表現形式進行研究探討。

同時,在對洞窟進行考察時、本文所關注的并不僅僅是洞窟被開鑿當時的歷史時代背景,而是要放眼於在一個更爲長久的歷史過程中,洞窟這個建築藝術作品和不同時期的信奉者是如何互相關聯的。

2. 研究對象及研究方法

在具體研究中,筆者試著從上面所强調的重視洞窟藝術整體性和歷史大廣角的研究視角來進行考察和探討。作爲初步試論,在本篇論文中,將以莫高窟唐前期窟群中的重點洞窟

---

① 關於“中央歐亞(Central Eurasia)”之涵義,請參照森安孝夫《モンゴル時代までの東部内陸アジア史:實證研究から世界史教育の現場へ》,《内陸アジア史學會50周年記念公開シンポジウム——内陸アジア史研究の課題と展望——講演・報告レジュメ集》,内陸アジア史學會50周年記念公開シンポジウム實行委員會,東京,2010年11月,第3頁。

之一的第217窟爲對象[1],著重探討兩點。其一是供養器畫像,通過對供養器畫像的分析,今後可以進一步考察該窟内的整體的信仰内容和歷史定位;其二是該窟内留下的巡禮者銘文,通過對銘文的内容和時代特徵的分析,來探討該窟建成之後經歷了怎樣的一個巡禮史。

本文作爲研究對象所選定的第217窟,在既往研究中已經被認定爲具有一定程度的學術重要性;並且,就筆者以往對敦煌莫高窟所進行的實地考察的經驗來看,該窟内的信仰内容、歷史、造型特點等諸方面,都有待進行進一步的考察[2]。

接下來,本文將參照在該窟的實地考察時所臨摹下來的供養器畫像和銘文進行具體的論述。

二、第217窟概要

從第217窟内的藝術風格、題材内容、窟内供養人姓名及其頭銜等特徵來判斷,該窟應創建於唐前期第3期(公元8世紀上半葉)。

其洞窟形制爲方形佛殿窟(圖1a),主室頂部爲覆斗頂(圖1b),主室西壁開有一個佛龕(圖1c)。

該窟内的塑像和壁畫所採用的題材,很多都還有待今後進一步的探討考證。例如,關於主室西壁佛龕内的塑像和壁畫的題材内容,除了最初的題材歸類之外,并没有留下進一步的研究資料,甚至連佛龕内的主佛的身份都依然没有定論[3]。近幾年,通過研究分析,有一説法表示佛龕的龕頂壁畫爲金剛經變[4],而主室南壁則有説法表示爲佛頂尊勝陀羅尼經變[5]。因此,筆者認爲有必要重新考察審視該窟内的整體信仰内容。

三、對第217窟前室西壁的供養器畫像的考察

考慮到對局部史料的研究分析也可以爲今後洞窟整體信仰内容和歷史定位研究工作提

---

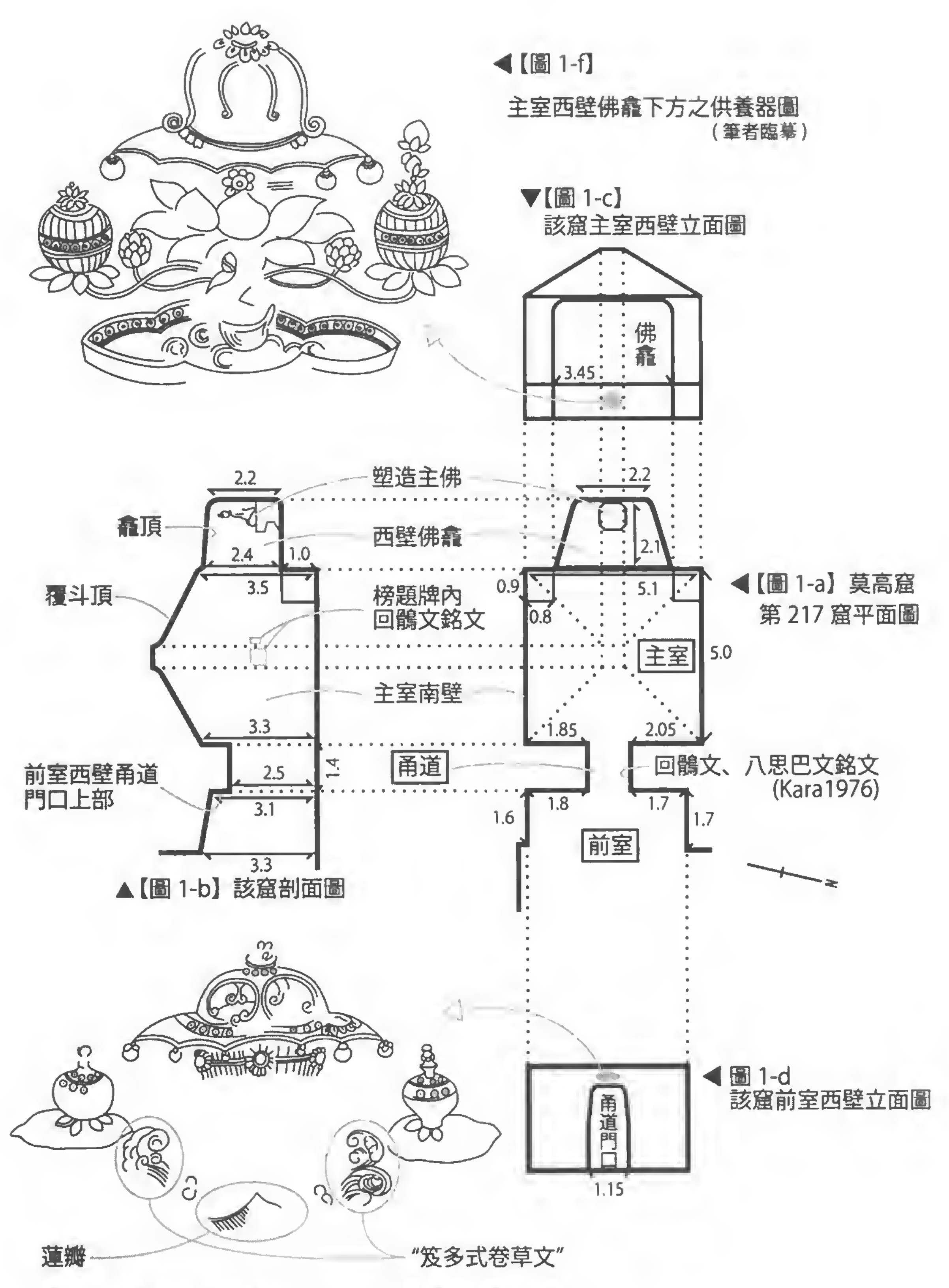
① 關於莫高窟唐前期洞窟之分期,請參照樊錦詩、劉玉權《敦煌莫高窟唐前期洞窟分期》,敦煌研究院編《敦煌研究文集(敦煌石窟考古篇)》,甘肅民族出版社,2000年。

② 在此之前,筆者就莫高窟的初唐時期(唐前期第2期)洞窟群中流行的造型特點和第217窟所存在的共同點進行了研究;此外,筆者通過研究還指出:在造型特點上,第217窟與盛唐時期(唐前期第3期)開鑿完成的第123窟、第323窟以及留有盛唐時期塑像的第205窟之間有著顯著關聯。參照山崎淑子《敦煌莫高窟における初唐から盛唐への過渡期の一様相——莫高窟二一七窟試論》,《成城文藝》第174號,東京,2001年3月。另外,在2004年石窟研究國際學術會議上,筆者還就莫高窟第217窟主室西壁佛龕的藝術表現形式進行了口頭報告。參照山崎淑子《佛殿窟佛龕的空間表現——以莫高窟第217窟爲中心》,《2004年石窟研究國際學術會議論文提要集》,敦煌研究院,2004年8月。筆者在以往對敦煌莫高窟進行實地考察的過程中得到了敦煌研究院諸位先生尤其是樊錦詩院長的諸多幫助,謹此致謝。

③ 關於主室西壁佛龕龕頂壁畫的題材内容,長年來衹是初步被解釋爲《佛本行經》一類題材,但是具體内容仍没有定論。參照史葦湘《汗漫迷淨土・夢幻寄丹青——論敦煌莫高窟盛唐壁畫》,段文傑主編《中國美術分類全集・中國壁畫全集・敦煌6盛唐》,天津人民美術出版社,1989年,第9頁。

④ 西林孝浩《第217窟小考》,朝日敦煌研究員派遣制度記念誌編集委員會編,上原和監修《朝日敦煌研究員派遣制度記念誌》,朝日新聞社,東京,2008年3月。

⑤ 下野玲子《敦煌莫高窟第二一七窟南壁經變の新解釋》,《美術史》第157册,2004年10月。



▲【圖 1-b】該窟剖面圖

▲【圖 1-e】前室西壁甬道門口上部之供養器圖（筆者臨摹）

供一定的參考價值,本文在此就昭示了洞窟所經歷歷史的供養器畫像,加以考察分析。

1. 該畫像的先行研究

該窟的前室西壁甬道門口上部(圖1d)畫有供養器畫像(圖1e)。圖1e爲筆者在洞窟内臨摹的綫描圖。過去我們由《敦煌莫高窟内容總録》僅僅能夠知道此處描繪的是供養器和盛唐供養人的畫像[1],而由於實際的照片資料并没有被公開刊登出來,所以供養器畫像所呈現的時代特徵也不得而知。

2. 畫像的復原

供養器畫像據判斷應該是由固定香爐、寶瓶、蓮葉、蓮莖和盛滿温水的承盤五個部分組成的。現將筆者作出此判斷的考證過程説明如下。

圖1e的中央部分爲固定香爐,其左右各有一寶瓶。香爐爐蓋爲穹頂,頂部有蓋鈕。爐蓋上的五個較大的橢圓形孔爲薰香孔。爐蓋底部邊緣有六個棱角,棱角下垂有寶珠[2]。固定香爐下方——左右兩側寶瓶中間相隔的部分——已無法清晰地觀摩到,但是根據如下兩個綫索——(1)寶瓶下方的蓮葉(2)兩側蓮葉中間的"笈多式捲草紋",筆者認爲可將現今已模糊不清的此處壁畫内容推測判定爲向左右延伸開的蓮莖和盛滿温水的承盤。

2.1. 寶瓶下方的蓮葉

第一個綫索是寶瓶下方的蓮葉。在此可以引據以下四個重要的參照例。

第一個參照例是日本法隆寺金堂第九號壁面主佛下方的供養器畫像[3]。在法隆寺的供養器畫像中,可以看到:一根蓮莖從托臺向上方伸出,然後由主莖分爲兩枝分莖向左右各自伸展開,在分莖的頂端各有蓮葉,蓮葉上放有香寶子[4]。此處供養器畫像所描繪的内容並不符合真實情況,但是可以認爲是作畫者加以一定想像加工而成的非現實作品。

第二個參照例是莫高窟第217窟主室西壁佛龕下方中央部位的固定香爐和兩個香寶子的畫像。筆者本次著重考察分析的第217窟前室西壁甬道門口上部的畫像有一部分已模糊不清,而同爲第217窟内的主室西壁的此處參照例中的畫像,則保存得較爲完好清晰,筆者認爲參照主室西壁的畫像有很大的必要。圖1f是筆者在洞窟内臨摹的參照例的綫描圖。此處的兩個香寶子也被放置在蓮莖頂端,這種結構和法隆寺金堂處參照例如出一轍,但是值得

---

① 敦煌文物研究所编《敦煌莫高窟内容總録》,文物出版社,1982年,第75頁。

② 此爐蓋與莫高窟盛唐第445窟主室北壁香爐畫像中的爐蓋有一些形似的地方。參照王進玉主編《敦煌石窟全集23 科學技術畫卷》,香港,商務印書館,2001年,圖150。

③ 安藤佳香《佛教莊嚴の研究——グプタ式唐草の東傳》研究篇,東京,中央公論美術出版,2003年,第7頁,圖2。

④ 關於香寶子的歷史,請參照揚之水《古詩文名物新證》1,紫禁城出版社,2004年,第8—25頁。感謝孫毅華女士爲筆者提供此參考文獻。



圖2 圖3

注意的是,在此處參照例中,蓮莖頂端所畫的并不是蓮葉,而是蓮瓣,香寶子則是被放在位於蓮莖頂端的蓮瓣之上。蓮瓣的下方畫有承盤,從圖中可觀摩到承盤中盛滿了液體[①]。

第三處參照例爲創建於公元7世紀(唐前期第2期)的莫高窟第220窟主室南壁的西方淨土變中的供養器畫像(圖2)。此處固定香爐的下方並沒有承盤,不過和上述兩處參照例相同的是,固定香爐左右兩側有延展開來的蓮莖,蓮莖頂端同樣放置有香寶子。

第四處參照例是莫高窟第245窟主室東壁甬道門口上部的供養器畫像(圖3),該畫像形成於宋朝時期。畫像中央部分爲固定香爐,固定香爐下方畫有一容器[②],容器中盛滿了液體,從液體中向左右兩側各伸展出一枝蓮莖,蓮莖頂端的蓮瓣上托有一個寶瓶。

參照上述四處引據,筆者認爲可以將第217窟前室西壁甬道門口上部的畫像復原爲如下結構:中央固定香爐下方置有承盤,從承盤中向左右延展出蓮莖、蓮莖的頂端生有蓮葉,蓮葉上放有寶瓶。

2.2.“笈多式捲草紋”

復原該窟前室西壁甬道門口上部供養器畫像不清晰之處的第二個綫索是左右兩側蓮葉中間相隔部分所畫的“笈多式捲草紋”(圖1e)。這種捲草紋在安藤佳香女士的研究中被詮釋爲從印度傳到東亞來的一種特殊的植物圖案,其造型特徵有:伴有明顯刻痕的瘤狀弧綫,末梢大大捲起,靠近根部的地方有若干條豎綫[③]。安藤女士在其研究中指出:笈多式捲草紋象徵了從水中長出的蓮花新芽的勃勃生機。基於安藤女士的論點,可以初步推測:該窟前室西壁甬道門口上部之供養器畫像中的笈多式捲草紋還暗示了兩側寶瓶中間相隔的模糊地帶的内容很有可能是跟水有著密切關聯。筆者參照第217窟中保存較完好的主室西壁佛龕下部

① 承盤爲承接從固定香爐中所溢出香灰的容器。

② 容器口有雲曲瓣狀裝飾,靠近容器口的容器外壁上畫有一圈蓮瓣。

③ 安藤佳香《佛教莊嚴の研究——グプタ式唐草の東傳》研究篇,第136頁。

中央處的供養器畫像(圖1f),推測前室西壁甬道門口上部的此處供養器畫像的結構應爲:固定香爐的下方有承盤,承盤中盛滿液體,從承盤的液體向左右延伸出兩股笈多式捲草紋,該笈多式捲草紋和兩側承托著寶瓶的蓮葉中間應有蓮莖。

另外,筆者參照宋代文獻《考古圖》中關於博山爐的記載,得知博山爐的結構是:最下方是一個底盤,底盤中盛滿了温水,香爐則通過一根支柱被支撑在底盤之上,通過底盤中的温水使香爐中的香料氣味不斷向四周散發[①]。結合了安藤女士關於笈多式捲草紋有暗示蓮花從水中生長出來的勃勃生機的説法,筆者推斷第217窟中的此處供養器畫像的中央部位是盛滿了能夠薰發香氣的温水的承盤。

而通過臨摹的綫描圖可以看到,在中央的模糊不清的區域下方畫有一片紅色的蓮瓣(圖1e),更進一步可以推測出中央部位的承盤是通過蓮瓣來裝飾的。

根據以上考證,筆者判斷莫高窟第217窟前室西壁甬道門口上部的畫像應該是由固定香爐、寶瓶、蓮葉、蓮莖和裝滿温水的承盤這些物件來組成的。

3. 時代特徵

本處所描繪的笈多式捲草紋的形態和莫高窟第45窟主室西壁佛龕内阿難像的服飾邊緣處所描繪的植物圖案極爲形似[②]。第45窟主室佛龕内雕塑的製作年代爲唐前期第3期(公元8世紀)[③]。由此可以推斷第217窟前室西壁甬道門口上部供養器畫像應該是公元8世紀即該窟建成當時所留下的。

4. “前室西壁甬道門口上部”的象徵性

在現存的所有莫高窟洞窟中,在甬道門口這樣的部位描繪有大型供養器的例子并不多見。上述第245窟主室東壁門口上部的供養器畫像(圖3)爲其中一例。筆者在此分析認爲,甬道是通過前室進入主室的必經之路,甬道門口上部則爲俯視所有穿過甬道即將進入主室的信奉者的特殊位置,在此處描繪醒目的供養器畫像暗示了這一畫像内容具有十分重要和特殊的意義。而第217窟前室西壁甬道門口上部所繪的此處供養器畫像極有可能象徵了即將進入的主室内所進行的活動内容。具體説來,可以推測是一場點燃香料爲佛祖進行薰香的膜拜儀式。在今後對該窟進行進一步信仰内容考證時,筆者認爲對此處供養器畫像的研究具有很大的意義。

---

① (宋)吕大臨撰《考古圖》卷一〇:“按漢朝故事諸王出閣則賜博山香爐晉東宫舊事曰太子服用則有博山香爐象海中博山下有槃貯湯使潤氣蒸香以象海之回環此器世多有之形制大小不一”(上海古籍出版社1991年影印)。

② 安藤佳香《佛教莊嚴の研究——グプタ式唐草の東傳》圖版篇,東京,中央公論美術出版,2003年,第2頁,圖4。

③ 樊錦詩、劉玉權《敦煌莫高窟唐前期洞窟分期》,第162頁。

四、對第217窟主室南壁的回鶻文銘文的考察

筆者認爲，要考證第217窟經歷了怎樣的歷史，不但有必要對開鑿當時留下的畫像等作品做考察，還有必要考察建成以後洞窟内所留下的其他歷史痕跡。在此筆者主要以主室南壁上所留下來的回鶻文銘文爲例。此處銘文位於第217窟的主室南壁主佛下方的榜題牌内（圖1b）。此處銘文的存在顯示了該窟在建成之後仍然作爲巡禮處受到信奉者的膜拜。

莫高窟裏所存在的歷代銘文中，除了漢語銘文之外[①]，還有蒙古文等非漢語銘文[②]。然而本文所關注的該窟主室南壁的非漢語銘文，乃筆者在2009年發表的基金贊助研究報告書中初次提及，在那之前還没有被其他研究人員所關注考察過[③]。

在該窟的數面榜題牌上，也存在有不同文字所書寫的若干篇銘文。最初的銘文是洞窟開鑿當時（唐前期）留下的古漢語銘文，篇幅長短各有不同，基本都佔據了榜題牌的整個空間。然而，隨著年代逝去，最初的榜題牌内的銘文不斷淡化模糊甚至消失不可辨認，而後至的巡禮者則在原有的銘文之上繼續書寫上新的銘文。

在既有的文獻中，敘利亞的研究者卡拉（G. Kara）在1976年發表的論文中考察了該窟的甬道北壁上的回鶻文銘文和八思巴文銘文，卡拉對甬道北壁的銘文進行了解讀後，在論文中説到，該處銘文是14世紀來自肅州的巡禮者留下的[④]。

筆者此次進行考察的是書寫於該窟主室南壁榜題牌内的非漢語銘文。筆者在很久以前就對此處銘文極爲好奇，然而當時甚至無法得知這裏的銘文究竟是由哪一種語言所書寫的。此處銘文使用了一種并不粗曠的筆鋒，能夠推測到被書寫時虔誠認真的態度。而且此處銘文被書寫於洞窟内的重要位置——主室南壁的榜題牌内。因此筆者在實地考察該窟時，觀察此處銘文，將其形狀臨摹下來，請森安孝夫先生和松井太先生鑒别後，通過内容得知此處銘文是過去來自哈密的巡禮者用回鶻文字所書寫的回鶻語銘文。關於銘文書寫者的認定，是因爲該篇銘文中確切出現了意爲哈密人的“qamïl-lïγ”的字語。並且，松井太先生還經由銘文所書寫的字體，得以判斷出此處銘文被書寫的具體時期應爲蒙元時期，於是筆者認爲可以進一步推證該窟在公元13—14世紀受到過巡禮者的膜拜。

---

① 關於漢語銘文，請參照敦煌研究院編《敦煌莫高窟供養人題記》，文物出版社，1986年。

② 關於非漢語銘文，請參照敦煌研究院考古研究所、内蒙古師範大學蒙文系《敦煌石窟回鶻蒙古文題記考察報告》，《敦煌研究》1990年第4期；薩仁高娃《伯希和洞窟筆記所見少數民族文字題記》，敦煌研究院編《2004年石窟研究國際學術會議論文集》下卷，上海古籍出版社，2006年。

③ 菊地淑子《石窟寺院の洞窟を藝術作品として解釋する試み——敦煌莫高窟第217窟の享受の歷史》，財團法人高梨學術奬勵基金编刊《高梨學術奬勵基金年報（平成20年度）》，東京，2009年11月。莫高窟第217窟主室南壁上除了“qamïl-lïγ”之外，還留存有其他回鶻文的字語。詳細解讀文案參照本基金贊助的研究報告。

④ G. Kara, “Petites inscriptions ouigoures de Touen-houang”, in Gy. Káldy-Nagy ed., *Hungaro-Turcica, Studies in Honour of Julius Nemeth*, Budapest, 1976. 感謝森安孝夫先生爲筆者提供此參考文獻。另外，耿世民先生在其著作中論及了此處銘文。參照耿世民《敦煌突厥回鶻文書導論》，臺北新文豐出版公司，1994年，第123頁。

在莫高窟洞窟建成後的長期的歷史過程中,所有現存可觀察到的巡禮者銘文裏,能夠在洞窟内的重要位置以極其莊重的形式被留下來,是非常少見的。例如卡拉在文獻中提到的回鶻文銘文和八思巴文銘文的位置是在通向主室的甬道北壁。莫高窟甬道内還存有若干各種語言的銘文,但是甬道内的銘文和供養人畫像在年歲疊更過程中,不斷被覆蓋和重新書寫,可以判斷甬道并不是重要程度很高的位置。而且甬道内雖然也畫有榜題牌,甬道内的銘文并不是都寫在榜題牌框内,也有直接書寫在甬道墻壁上的銘文。

因此,能夠在洞窟内的主室等重要位置以極其莊重的形式被記載下來的銘文暗示了來此的巡禮者對莫高窟僧侶所供奉物品之豐盛。如上文所述,主室南壁是第217窟的一個重要位置,這裏是用來描繪極爲重要的膜拜對象的位置。筆者推斷,這些來自哈密的蒙元時期的巡禮者必然是有著極其虔誠的膜拜誠心,才得以在主室的榜題牌框内鄭重地留下可供後世觀摩的巡禮者銘文。

即使筆者并不懂絲毫回鶻文,也能清楚地用肉眼辨認出其形狀,足以説明這篇銘文的明顯程度。當然,爲了能夠提示出最終的解讀内容,筆者認爲仍然有必要請精通回鶻文的學者去實際觀摩此處銘文。

綜上所述,即便是在距離洞窟建成的唐前期之後約六百年之久的蒙元時期,第217窟仍然受到各地巡禮者的膜拜並且留存下歷史痕跡,筆者認爲對洞窟進行考察時,有必要從一個更大的歷史廣角進行研究工作。

五、結束語

本篇論文首先爲了能夠爲今後進一步考察洞窟的整體信仰内容和歷史定位提供一個新的視角,分析推證了莫高窟第217窟建成當時所留下的供養器畫像以及其中的模糊區域的描繪内容,推證的結果是供養器畫像中的模糊區域應爲盛滿温水的承盤,目的是爲了使其上方的香爐的香味得以進一步擴散,整個供養器畫像則暗示了甬道另一頭的主室内所進行的供奉活動應是爲佛薰香。

其次,本文就洞窟主室南壁榜題牌内所書寫的回鶻文銘文進行了分析考證,通過其字體判斷出書寫的歷史年代,通過内容判斷出書寫者爲蒙元時期的哈密人,並且通過和其他銘文的比較考證得以判斷巡禮者留存下這篇銘文的背景特徵。結合考證結果,推斷出該窟在建成後長達約六百年的歷史過程中長期受各地信奉者膜拜的結論。

綜上所述,莫高窟第217窟在不同的歷史時間點上留存有豐富的歷史遺跡,這些遺跡暗示了各個不同時期的信奉者是如何膜拜莫高窟的。本文所考察的不過是諸多痕跡中的滄海一粟,然而從推斷過程中,我們也能夠了解到敦煌莫高窟的偉大的藝術價值,並且莫高窟的藝術價值并不僅僅停留在建成當時所留下的畫像雕塑等藝術作品,還包括了其建成之後的長期歷史過程中各個時代的信奉者與其深厚的關聯。

作爲進一步研究的課題，筆者認爲今後有必要以本文所提示的畫像作爲一個切入點，全面整體地考察整個洞窟的信仰内容和歷史定位。另外，關於13—14世紀使用回鶻文的巡禮者在對敦煌莫高窟進行膜拜時是抱有怎樣的信仰心態的，也有待進一步的考察推證。在未來時期，筆者也會就第217窟中存在的其他諸多歷史遺跡進行一一探討[①]。

（日本　二松學舍大學）

圖版説明

圖1：圖中所有數值單位均爲米。數值依據参照：石璋如《中央研究院歷史語言研究所田野工作報告之三　莫高窟形》，中研院歷史語言研究所，1996年。

圖2、3：圖2和圖3均爲勾摹筆稿。勾摹稿參考文獻有：王進玉主編《敦煌石窟全集23科學技術畫卷》，香港，商務印書館，2001年，圖147、圖156。

① 本項研究得到了日本高梨學術獎勵基金（2008年度、2010年度）的鼎力贊助，在此表示最誠摯的謝意。在日文原稿翻譯成中文發表稿的過程中，得到了程琳女士的悉心幫助和諸多寶貴意見，在此表示衷心的感謝。

莫高窟第431窟初唐觀無量壽經變與善導之法門在敦煌的流傳①

張景峰

敦煌莫高窟第431窟位於南區中段第三層,與北周時代建造的第428窟相鄰。窟前有宋代木構窟簷一座,窟簷前樑存北宋太平興國五年(980)題記。洞窟形制爲中心塔柱式,原修時代爲北魏②。根據樊錦詩、馬世長、關友惠三位先生關於莫高窟北朝洞窟分期可知,此窟開鑿於北魏孝昌元年(525)以前至西魏大統十一年(545),相當於東陽王元榮一家統治敦煌時期③。此窟四壁原畫西魏時代的夜叉,初唐時洞窟地面被下挖,沿窟一周的藥叉被覆蓋,現在西壁北端的藥叉已露出來一身,初唐時期把新形成的空間重新畫成壁畫。本文將要討論的就是這次重修。後代重修前代洞窟的現象在敦煌石窟中經常出現,因此,一般認爲後代對前代的重修破壞了原洞窟的整體佈局,不能完整反映洞窟的藝術、宗教、歷史及社會等資訊,同時重修不是新建,衹是在原有洞窟上的修修補補,因此也失去了新建洞窟應具備的功能與意義。因爲這些原因,第431窟初唐重修的壁畫一直没有引起學術界的足夠重視。但是,巫鴻先生以莫高窟第220窟爲例,對敦煌石窟的重修進行了新的定義,他指出:"我們常常把'重修'看成是一種令人遺憾的次要歷史現象,但是每一次重修實際上都重新定義了一個洞窟。"④可見,我們不應該把重修當成次要的現象,而應作爲一次重新定義去思考。第431窟初唐壁畫就屬於這種現象:中心塔柱四面下方繪佛説法圖,南、西、北三壁下部繪觀無量壽經變(以下簡稱"觀經變")和男女供養人畫像,東壁繪四天王,以上内容都是重修的產物。但是,此幅經變畫是敦煌莫高窟最早的完整意義上的觀經變,其他内容也都具有全新的功能與儀軌。因此,研究第431窟初唐壁畫爲我們瞭解敦煌觀經變的産生與發展、淨土法門在敦煌的流傳具有重要意義。

學界對第431窟初唐壁畫的研究僅限於此幅觀經變,並且是將其納入西方淨土圖像的範圍内進行探討的。敦煌西方淨土信仰與圖像的資料豐富,研究成果較多,王惠民博士對這些資料進行了整理,並對1998年之前的學術史進行了詳細的介紹⑤。之後,西方淨土的研究

---

① 基金項目:國家社科基金西部項目"敦煌大族與莫高窟的營建研究——以陰家窟爲中心",專案編號:10XKG004。

② 敦煌研究院编《敦煌石窟内容總録》,文物出版社,1996年,第176頁。

③ 樊錦詩、馬世長、關友惠《敦煌莫高窟北朝洞窟的分期》,敦煌文物研究所編《敦煌研究文集》,甘肅人民出版社,1982年,第381頁。

④ 巫鴻《實物的回歸:美術的"歷史物質性"》,載巫鴻《美術史十議》,三聯書店,第50頁。

⑤ 王惠民《敦煌西方淨土信仰資料與淨土圖像研究史》,《敦煌研究》2001年第3期,第12—19頁。

成果依然較多，劉長東博士對兩晉隋唐的彌陀淨土信仰進行了探討①。王惠民博士將敦煌地區的淨土圖像分爲彌勒、藥師、西方淨土三類進行了全面的考察與研究②。施萍婷先生對敦煌石窟中的無量壽經變、阿彌陀經變及觀無量壽經變的産生與發展進行詳細的研究③。楊明芬博士以敦煌莫高窟西方淨土信仰爲中心對唐代西方淨土禮懺法進行了分析④。以上成果對西方淨土信仰與藝術的研究具有極大的推動作用。

本文在前人研究的基礎上對第431窟南、西、北三壁初唐繪製的觀經變及前人未曾深入研究的供養人畫像、東壁的四大天王、中心塔柱四面的説法圖進行了全面考察，認爲此窟初唐内容均體現了唐代淨土大師善導的法門。

一、第431窟觀經變表達的思想

第431窟初唐觀經變分佈於洞窟南、西、北三壁下方，首尾完整，畫面總長15.4米，高1米，北壁表現未生怨，西壁十六觀，最後南壁是九品往生。下面依據《佛説觀無量壽佛經》(以下簡稱《觀經》)⑤對此鋪觀經變的内容分别叙述。

北壁(圖1)

畫面1：佛坐於蓮臺上説法，四菩薩侍立左右，下方左側四個世俗人跪地，前面一人胡跪，右側二比丘坐於方毯之上聽法，周圍群山環繞。



圖1 莫高窟第431窟北壁觀經變未生怨局部(從東向西拍攝)

① 劉長東《晉唐彌陀淨土信仰研究》，巴蜀書社，2000年。

② 王惠民《敦煌淨土圖像研究》，中山大學歷史系2000年博士學位論文，收入《法藏文庫》81，臺北佛光山基金會，2003年，第1—416頁。

③ 施萍婷主編《敦煌石窟全集·阿彌陀畫卷》，香港商務印書館，2002年。

④ 楊明芬《唐代西方淨土禮懺法研究——以敦煌莫高窟西方淨土信仰爲中心》，民族出版社，2007年。

⑤ 《大正藏》第12册，第340—346頁。

内容：靈山説法。這是《觀經》的"序分"。一般來説，序分就是説法圖——衆多弟子、菩薩圍繞著佛，佛背靠靈鷲山，手結説法印。此窟的序分一反常態，空曠的靈鷲山中一鋪説法圖，佛兩旁四菩薩，左前方跪二弟子，右前方跪四俗人。説法圖中有俗人，前所未有。這可能反映了善導的主張：

> 但此觀經，佛爲凡説，不於聖也。[1]

畫面2：表現王舍城，上方畫一封閉的建築，守衛森嚴，屋頂上目犍連如"鷹隼"飛來，屋内兩人；下方右側樹下一人預進入建築内，左側樹下一男子右手持劍，左手指向對面一人。此窟的"王舍城"，是敦煌壁畫中最宏偉的王舍城，其空間幾乎占了整個北壁的下部，充分體現了唐代的氣魄。

内容：闍王幽父、夫人密往及阿闍世質問。

畫面3：中央右側一大的建築，爲牢房，内阿闍世仗劍欲殺母，屋外對面左側兩人求情，其餘四人向屋内鞠躬行禮。

内容：加惡弑母、月光等求情。

畫面4：院内左側上部一佛二弟子從空中飄下，右側佛與二弟子進來，對面夫人跪地，左側一佛二弟子三菩薩，右側夫人跪地行禮。

内容：韋提希請佛、問緣由。

畫面5：左側一佛二弟子二菩薩，中央佛説法，右側夫人跪地；畫面末端繪高山，城牆與高山之間繪有十個方格狀畫面，代表十方淨土。

内容：釋迦説法，化現十方淨土。

西壁

西壁共畫十六個内容，分爲上下兩行，共八列，叙事方式從右向左，對比《觀經》可知，前三個畫面表現佛爲韋提希説法的場面，起連接未生怨與十六觀的作用，從第四個畫面開始，分别繪十六觀的前十三觀，我們將畫面内容列表於下：

---

① 《大正藏》第37册，第248頁。

位置	方位	畫面	內容
西壁	1上	上畫一佛二弟子二菩薩説法圖，下方殘(應該繪夫人跪地)，露出了底層壁畫	韋提希請求往生西方
	1下	上方一佛一弟子二菩薩，下方一弟子與韋提希夫人跪地	佛為阿難、韋提希講法
	2上	上方畫一佛二弟子二菩薩，下方夫人跪地	佛教韋提希觀想
	2下	上方繪有高山，夫人跪地觀想	日想觀
	3上	左側七寶水池，四角各一"金剛七寶金幢"，空中有"光明台"、"寶樓閣"，周圍繪樂器，右側夫人跪地觀想	水想觀
	3下	地面上鋪琉璃磚，上繪雙樹，地面右側夫人跪地觀想	地想觀
	4上	左側七顆寶樹，樹上有七種網，內有許多宮殿，周圍香花飛舞，右側夫人觀想	寶樹觀
	4下	右側一水池，池中湧出蓮花、寶樹，樹上掛果，左側夫人跪地雙手合十觀想	八功德水想觀
	5上	左側和上部各畫兩個"闕"形樓閣，周圍樂器不鼓自鳴，右下方夫人跪地觀想	總觀
	5下	上方雲朵上一佛二菩薩均坐於蓮台之上，中間佛説法，右下方夫人跪地觀想	華座觀
	6上	畫七寶蓮池，佛坐蓮台從池中湧出，左右各有一棵菩提樹，池內周圍遍佈蓮花，池外右側下方夫人跪地觀想	像觀
	6下	中間佛坐於蓮臺上説法，左右各畫一樹，右下方夫人跪地觀想	遍觀一切色想觀
	7下	菩薩頭戴化佛冠，遊戲坐，左右畫竹子，下方夫人雙手持蓮花觀想	觀世音菩薩觀
	7上	菩薩頭戴寶瓶冠，遊戲坐，左右畫菩提樹，右下方夫人觀想	大勢至菩薩觀
	8上	下方左側畫一座寶池，池內有化生、蓮花、鳥，上方一佛二菩薩坐於雲上，周圍各種樂器不鼓自鳴，右側下方夫人跪在方氈上觀想	普想觀
	8下	中間佛坐於雙樹組成的傘蓋下，左右各立一菩薩，下方夫人跪地觀想	雜想觀

南壁

南壁爲九品往生，共用十個畫面來表現，從西至東依次排列(圖2)，現列表於下：



圖2　莫高窟第431窟南壁觀經變九品往生局部(從東向西拍攝)

位置	順序	畫面	内容
南壁	1	建築内一行者跪迎,廊下觀世音、大勢至共擡一金剛臺來迎,對面佛與弟子乘雲從空中飄下,下方畫院牆,現變為黑色,一朵彩雲從建築内飄向空中,雲上行者坐金剛臺隨佛、菩薩等往生淨土	上品上生
	2	樓閣形建築内一人背靠枕頭,下方殘,外佛、菩薩來迎(殘),一朵彩雲飄向空中,雲上行者坐紫金臺隨佛、菩薩往生	上品中生
	3	建築内一人背靠枕頭,廊下兩菩薩共擡一蓮花臺來迎,佛從空飄下來迎,下方畫群山,大部殘,一朵彩雲飄向空中,雲上佛與菩薩前面引路	上品下生
	4	建築内坐一人,外兩菩薩共擡一蓮花臺,佛從空飄下來迎,一朵彩雲飄向空中,雲上行者坐蓮花臺隨佛往生。畫面下方畫一建築,變色且模糊	中品上生
	5	建築内坐一人,外兩菩薩共擡一蓮花臺,佛從空中飄下來迎,一朵彩雲飄向空中,雲上行者隨佛菩薩往生	中品中生
	6	建築内躺一人,外兩菩薩共擡一蓮花臺,佛從空飄下來迎,一朵彩雲飄向空中,雲上一身穿窄衫小袖長裙的女性行者隨佛往生淨土	中品下生
	7	建築内講經者為行者講經,廊外臺階上站一穿褲頭的惡鬼,建築外站一人,面目模糊,門外遍佈劍樹、鐵蒺藜、刀山等,一朵彩雲内飄向空中,雲上行者隨佛往生淨土	下品上生
	8	建築内講經者給罪人講經,建築外站一穿褲頭、身材枯乾的惡鬼,下方在周圍一片火海中,一人拉著一個堆滿火焰的車子正在艱難前行;一朵彩雲飄向空中,雲上行者(模糊)隨佛往生	下品中生
	9	建築内講經者給罪人講經,外左側站一穿褲頭的惡鬼,右側畫油鍋、鐵蒺藜、劍樹、刀山;一朵彩雲飄向空中,雲上坐佛有頭光,其他模糊	下品下生
	10	左側中間畫阿難躬身行禮,一側繪婦女六人,前一人躬身站立,是韋提希、後面五人跪地,右側中間坐佛,左右各立一菩薩,佛後一弟子;一朵彩雲飄向空中,雲上坐阿彌陀佛,佛後一菩薩,帶衣帶飄飄,下方殘	韋提希聞法見西方淨土

第431窟的這鋪觀經變從北壁東側靈鷲山説法開始,整個北壁表現未生怨;接著畫面轉向西壁,首先用三個説法圖的形式表現了韋提希請求往生、佛爲阿難和韋提希説《觀經》、教韋提希觀想等情節,作爲未生怨與十六觀之間承上啟下的連接,然後才用一幅一觀的形式表現出了十六觀的前十三觀;畫面再到南壁,不僅繪出了九品往生,而且在最東端的結尾繪出了韋提希聞法見西方淨土的情節。此經變有頭有尾,完整體現了《觀經》的内容,是初唐時期敦煌最早的一鋪也是唯一一鋪觀經變,具有原創圖像的功能。

根據樊錦詩、劉玉權二先生唐前期莫高窟洞窟的分期可知,第431窟初唐壁畫的時代爲太宗以後,主要在高宗至武則天時期[①]。説明觀經變是在貞觀後期進入敦煌莫高窟洞窟之中的。這幅觀經變採用横卷式構圖,雖然圖解式地表現了《觀經》的主要内容,但我們還是發現了畫面中有些内容與經文不一致,這種情況主要表現在"九品往生"下三品的畫面中。據《觀經》,下品者均爲惡人,他們生平作惡,臨終時得到善知識的引導,念阿彌陀佛,才得以免罪。

① 樊錦詩、劉玉權《敦煌莫高窟唐前期洞窟分期》,敦煌研究院編《敦煌研究文集·石窟考古篇》,甘肅民族出版社,2000年,第150—159頁。

而在第431窟下品往生的圖像中，下品行者雖然身處地獄、刀山、油鍋等惡境，但是最終與上品、中品一樣，都出現了由佛引導而進入西方淨土的内容。我們將畫面與《觀經》及各家注疏對比之後，發現此觀經變體現了善導的淨土思想。

《觀經》翻譯較晚，現存譯本爲劉宋畺良耶舍譯。此經譯出之後，流傳甚廣，且注疏者頗多，主要有慧遠《觀無量壽經義疏》兩卷[①]、智顗《佛説觀無量壽佛經疏》一卷[②]、吉藏《觀無量壽經義疏》一卷[③]、善導《觀無量壽經疏》四卷[④]，其中以善導之注疏流傳最廣。

善導(613—681)，得《觀經》悲喜交集，乃修習十六觀。唐貞觀十五年(641)，赴西河玄中寺，謁見道綽，修學方等懺法，又聽講《觀經》。後入長安光明寺，傳淨土法門三十餘年，被稱爲"彌陀化身"。善導的淨土宗繼承了道綽的聖道門與淨土門的劃分，提出衹有淨土一門才是末法時代的唯一法門，其指導思想主要是"他力本願説"和"凡夫論"。善導認爲衆生都是根機低劣的凡夫，主要體現在對九品往生的解釋上。對於《觀經》九品往生者的身份，中國佛教各派的看法是不同的，以淨影寺慧遠的看法最具代表性，慧遠以四地以上之菩薩爲上品上生，初、二、三地之菩薩爲上品中生，種性以上之菩薩爲上品下生；以小乘前三果之聖者爲中品上生，見道以前之内外二凡爲中品中生，見道以前之凡夫爲中品下生；以始學大乘之人未辨階位，故依過之輕重分爲下品上生、下品中生、下品下生[⑤]。而善導則認爲九品往生是求生淨土之實踐方法，九品的身份皆爲凡夫，即上品上生者是修學大乘上善凡夫，上品中生者是大乘次善凡夫，上品下生者是大乘下善凡夫，中品上生者是小乘根性上善凡夫，中品中生者是小乘下善凡夫，中品下生者是善上福凡夫，下品上生者是造十惡輕罪凡夫，下品中生者是破戒次罪凡夫，下品下生者是具造五逆等重罪凡夫[⑥]。而且他還强調往生的主要力量是憑藉阿彌陀佛的願力而並非是往生者自身。

善導的淨土思想在唐代及以後的社會上影響廣泛，他也因此被認爲是淨土宗的實際創立者。有關往生西方淨土的記載有唐代僧人少康的《往生西方淨土瑞應傳》，宋代沙門戒珠撰《淨土往生傳》，明代沙門袾宏的《往生集》等等，其中在《往生集》中還專門列出了尼僧、婦女、惡人以及畜生往生的情況[⑦]，可見善導之後往生西方淨土之盛。關於善導淨土法門廣泛流行的情況，謝路軍先生已經有過討論[⑧]，此不贅述。

唐高宗時，武則天於洛陽龍門造立大盧舍那佛像，善導擔任檢校之職，永隆二年(681)三月十四日示寂，世壽六十九，可見他主要生活於唐太宗後期至高宗時期。他思想的形成

① 《大正藏》，第37册，第173—186頁。
② 《大正藏》，第37册，第186—194頁。
③ 《大正藏》，第37册，第233—245頁。
④ 《大正藏》，第37册，第245—278頁。
⑤ 《大正藏》，第37册，第182頁。
⑥ 《大正藏》，第37册，第270—277頁。
⑦ 《大正藏》，第51册，第143—147頁。
⑧ 謝路軍《善導淨土思想特點與稱名念佛法門的流行》，《世界宗教研究》1998年第2期，第97—105頁。

與傳播也在這一時期。在傳播淨土法門的三十多年中,善導不僅書寫《阿彌陀經》十餘萬卷,而且畫淨土變相幾百幅。關於他畫淨土變相數量、文獻記載不盡相同,《往生西方淨土瑞應傳》載:

寫彌陀經十萬卷,畫淨土變相二百鋪,所見塔廟無不修葺,佛法東行,未有禪師之盛矣。[①]

而《新修淨土往生傳》載:

諸有嚫施將寫阿彌陀經,十萬餘卷,所畫淨土變相三百餘堵,所在之處,見壞伽藍及故磚塔等,皆悉營造。[②]

《龍舒增廣淨土文》也記載善導繪製淨土變相三百餘幅[③]。

無論是兩百還是三百幅,都説明善導在抄寫《阿彌陀經》的同時,也繪製了大量的淨土變相,鑒於善導主修《觀經》並且是九品往生注疏的集大成者,這裏的《阿彌陀經》應該主要是《觀經》,繪製的淨土變相也應該以觀經變爲多。

西方淨土思想雖在唐初已經有了很大的發展,但是由於當時絲綢之路並不暢通,因此,武德至貞觀初年此思想並未傳到敦煌。這種情況直到貞觀十六年(642)才有所改變。據載,貞觀十三年(639)唐政府派侯君集等率軍征高昌:

上猶冀高昌王文泰悔過,復下璽書,示以禍福,征之入朝;文泰竟稱疾不至。(十三年)十二月,壬申,遣交河行軍大總管、吏部尚書侯君集,副總管兼左屯衛大將軍薛萬均等將兵擊之。[④]

十四年(640):

(八月)癸巳,交河道行軍大總管侯君集平高昌,以其地置西州。

十二月丁酉,交河道旋師。吏部尚書、陳國公侯君集執高昌王麴智盛,獻捷於觀德殿,行飲至之禮,賜酺三日。[⑤]

---

① 《大正藏》,第51册,第105頁。
② 《續藏經》,第78册,第163頁。
③ 《大正藏》,第47册,第266頁。
④ (宋)司馬光《資治通鑒》卷一九五《唐紀十一》,中華書局,1956年,第6150頁。
⑤ (後晉)劉昫等《舊唐書》卷三《太宗下》,中華書局,1975年,第40頁。

十六年八月：

> 以涼州都督郭孝恪行安西都護、西州刺史，高昌舊民與鎮兵及謫徙者雜居西州，孝恪推誠撫禦，咸得其歡心。[①]

可見唐政府在貞觀十三年對高昌用兵，次年就平高昌，再兩年後以涼州都督兼任安西都護，至此絲綢之路才真正重新暢通。

莫高窟第220窟洞窟東壁門上和北壁均有貞觀十六年題記[②]。此窟壁畫一改前期風格，出現了全新意義上一壁一鋪的經變畫，因此第220窟是尺規性洞窟之一，在敦煌莫高窟營建史上具有重要意義。此窟南壁繪製西方淨土變一鋪[③]，河原由雄、勝木言一郎等日本學者[④]以及寧强、王惠民等中國學者均認爲是觀經變[⑤]。施萍婷先生認爲觀經變一般有未生怨和十六觀，而第220窟至少没有表現佛説《觀經》的緣起未生怨以及十六觀，因此不是觀經變[⑥]。此窟内容繪製於貞觀十六年，即使南壁是觀經變，也與善導宣導之淨土法門無關，因爲貞觀十五年善導在山西隨其師道綽學習方等懺法，貞觀十九年(645)道綽圓寂後才到長安，注疏《觀經》以及形成理論當在貞觀十九年之後。可見第220窟南壁的此鋪西方淨土變與善導無關。

善導認爲九品往生者皆爲凡夫，他的這一思想對第431窟九品往生的内容具有直接的指導意義。在第431窟九品往生的畫面中，畫出了九位現實中將要死去之人，其中有僧人、世俗之人，有善居士，也有平生作惡之人，而且中品下生者竟是一個身穿窄衫小袖長裙的女性，可見此九品往生圖代表了世間各個階層的各種群體，他們不管是信奉大乘還是小乘，死後均可達到不同階位，由阿彌陀佛引導進入西方淨土。更有甚者，那些平生作惡之人也可以往生淨土。這幅觀經變中往生者的表現手法，衹有在善導的思想形成之後才會出現，而以前的各家注疏者均認爲衹有聖人才可以往生西方淨土。可見第431窟九品往生的行者由佛接引進入西方淨土的畫面，體現了凡夫都可往生淨土思想，這與善導宣導的“凡夫論”一致。此後敦煌的其他觀經變，除盛唐第171窟九品往生畫面内容與第431窟基本相同外，第217窟的九品往生繪於淨土莊嚴相的水池内，形象較小、很難發現，第148窟的九品往生則以九個“化生”來表示，甚至有的觀經變則不將九品往生單獨畫出。這些觀經變反映了唐代不同時

---

① 《資治通鑒》卷一九五《唐紀十二》，第6177頁。

② 敦煌研究院編《敦煌莫高窟供養人題記》，文物出版社，1986年，第101—102頁。

③ 此鋪經變的確切定名，學界還有很大分歧，有阿彌陀經變、觀無量壽經變以及無量壽經變三説。

④ [日]河原由雄《敦煌淨土變相の成立と展開》，《佛教藝術》第68號，1968年，第85—107頁；勝木言一郎：《敦煌莫高窟第220窟阿彌陀淨土變相圖考》，《佛教藝術》第202號，1992年，第67—92頁。

⑤ 寧强《從“偶像崇拜”到“觀想天國”——論西方淨土變相之形成》，敦煌研究院編《段文傑敦煌研究五十年紀念文集》，世界圖書出版公司，1996年，第144—149頁；王惠民《敦煌淨土圖像研究》，第326—328頁。

⑥ 施萍婷《關於敦煌壁畫中的無量壽經變》，《敦煌研究》2007年第2期，第1—5頁。

期對《觀經》信仰的理解。從敦煌不同時期觀經變處理九品往生的方式可知，善導的凡夫論思想在最初傳入敦煌時受到了充分的肯定，因此出現了均繪九品往生的圖像。隨著時間的推移、其他佛教各宗派的發展，人們對這種往生的信任程度也發生了變化，九品往生也就在敦煌後期的觀經變中消失或以其他形式被改變了。

另外，善導還認爲，一切凡夫皆可倚仗阿彌陀佛的"願力"得以往生，以念佛爲"正業"，把讀經、禮拜、贊歎、觀察作爲"助業"，是實現往生的方式，即使是罪大惡極之人衹要通過念佛等活動均能往生。這一點在第431窟九品往生圖的下三品中得以體現，在這三幅圖像中，身處下品的三位行者，在臨終之時由於有善知識的教導，口念阿彌陀佛，而往生淨土。據《觀經》記載下品往生者都不是由阿彌陀佛接引進入西方淨土的，下品上生者阿彌陀佛遣化佛、化觀世音、大勢至來迎，下品中生者是化佛、菩薩來迎，而下品下生者，觀世音、大勢至以大悲音聲爲其廣説實相除滅罪法，根本就没有佛、菩薩來迎。但是第431窟九品往生的下品三幅圖中，各畫一人坐於蓮花臺上，背後均有頭光，從前面上品、中品的六位行者往生淨土的畫面來看，衹有佛繪有頭光，跟隨佛乘雲的兩菩薩及往生的行者均未畫頭光，可見這三個畫面中有頭光的乘雲飛行者爲佛，由此可斷定下品行者也是由佛接引進入西方淨土的。不過此處的佛與前面六幅中的阿彌陀佛形象有很大區别，説明此處是表現化佛接引，爲了以示區别，有意將後三幅之化佛畫成與前面阿彌陀佛不同的形象。由此可見，在下品往生中也畫出了佛接引行者往生西方淨土的畫面，這明顯體現了善導宣導的九品凡夫皆能進入淨土的思想，同時更進一步强調了下品惡人也能往生的説法。從以上看來，第431窟觀經變的創作者對《觀經》以及善導的思想相當熟悉，並且能夠融會貫通。

二、第431窟繪製初唐供養人畫像的目的

善導認爲韋提希夫人也是"凡夫"，而並非"聖人"，這就爲凡夫經過念佛、觀想之後見阿彌陀佛國、進入西方淨土樹立了榜樣。從第431窟的壁畫内容來看，韋提希進入西方淨土，實際是爲洞窟的功德主及供養人提供了往生淨土的依據。

第431窟南、西、北三壁觀經變下方繪有男女供養人多身。北壁未生怨下方共畫男供養人31身，侍從8身，供養人均面向東排列（圖1下部）。其中第一、三、四、五身爲比丘形象；第一身比丘，無榜題，第二身模糊，第五身比丘，榜題較寬；其餘均爲世俗供養人，第六身，高34釐米，榜題寬12釐米；第七、八身爲單身，右手持一長柄香爐，後跟兩侍從，高30釐米，均雙手持香爐；第九身，高28釐米，作供養狀，後跟二侍從，二侍從頭朝後，可能表現與後面之人對話，榜題寬9釐米；第十身，高27釐米，作供養狀，後跟二侍從，榜題寬10釐米；第十一身，高27釐米，雙手持香爐，榜題寬3釐米；第十八身，高29釐米，雙手持一長柄香爐，後跟二侍從，榜題寬7釐米；其餘供養人身高在27至29釐米之間，榜題寬3至4釐米。這些榜題的高度與畫像等身，説明原來有許多表現其身份的文字，可見榜題越高、越寬，表示其身

份越顯赫。

南壁九品往生下方均繪製女供養人，由於西側一角壁畫殘，現存供養人27身，榜題22個，供養人均面朝東排列（圖2下部）。第一身爲比丘尼，第二、三身爲世俗人，後各跟一侍女，第十二身後跟隨兩侍女，其他均爲一人，無侍女，作供養姿態。南壁後部靠西側角有女供養人兩身。

西壁供養人可分爲兩個部分，南側緊接南壁並與南壁供養人相連，屬於南壁女供養人行列；南側畫女供養人一身，後面跟男侍從一人（車夫），後面跟兩侍女，後畫一輛牛車，車後一車夫拉著韁繩，一頭肥牛卧地休息。北側供養人緊接北壁，朝向與北壁供養人相同，屬於北壁供養人行列，均爲男性，共17身，身高在24至26釐米之間，榜題寬約3釐米，第一身扭頭與後面一人對話，第十七身供養人也扭頭與後面牽馬侍從對話，好像是法會即將結束，讓後面侍從、馬夫等做好準備，及時牽馬過來（圖3）。第十八身爲侍從，躬身向前面供養人行禮，手中拉著後面兩匹馬的韁繩，其後又畫三匹馬，馬中間一馬童正在打瞌睡。



圖3　莫高窟第431窟西壁下方男供養人畫像局部



圖4　莫高窟第431窟西壁下方酣睡之馬童

此窟的供養人畫像，整體來看可分爲南北兩排，均面向東作供養狀。北面一排爲男供養人，從北壁東側開始一直延伸到西壁中部，前面是五個比丘作引導，後面爲世俗男供養人，接著是這些人家裹的管家、僕從、馬童等，最有意思的是這些僕人被描繪得栩栩如生，頗具生活氣息：西壁供養人第一身應該是管家類的人物，他並没有畢恭畢敬地禮佛供養，而是向後面的人傳達命令；排列在最後的一人也是如此，正回頭命令後面的馬夫牽馬，後面一馬夫躬身向此人行禮，手中韁繩牽著兩匹馬。再往後，一個馬童正在抱頭酣睡，周圍三匹馬，馬的韁繩攥在馬童手中（圖4）。另一排爲女供養人，均面朝東作供養狀，從南壁東側開始，前面是比丘尼一身作引導，後面爲女供養人，一直延伸到西壁。西壁南側不僅繪有女供養人的侍女，而且繪製了女主人乘的牛車、牛以及車夫等。

另外，中心塔柱北面説法圖右側弟子與菩薩之間的下方畫一男供養人，高42釐米，雙手持一長柄香爐，頭戴襆頭，衣服顔色原爲紅色，現變色爲黑色，面目模糊，後跟一男隨從，高26釐米；左側相同位置畫一女性供養人，高36釐米，後跟一女侍從，高21釐米。這兩身供養人

像明顯要比其他供養人像高大。從形態來看,相對而立作供養的兩人可能爲夫婦,他們應是繪製第431窟初唐壁畫的窟主。

供養人開窟造像繪製壁畫首先是爲了做功德,除此之外,還應該有其他目的。對九品凡夫特別是下品惡人來講,要往生淨土首先要做的就是今生滅罪,而最直接的滅罪方法就是造觀經變及觀想,據善導撰《觀念阿彌陀佛相海三昧功德法門》載:

> 又若有人,依《觀經》等畫造淨土莊嚴變,日夜觀想寶地者,現生念念除滅八十億劫生死之罪。又依經畫變,觀想寶樹寶池寶樓莊嚴者,現生除滅無量億阿僧祇劫生死之罪。又依華座莊嚴觀日夜觀想者,現生念念除滅五十億劫生死之罪。又依經觀想像觀、真身觀、觀音勢至等觀,現生於念念中除滅無量億劫生死之罪。如上所引,並是現生滅罪增上緣。[①]

繪製觀經變、依照觀想、且一心專念阿彌陀佛名號,不僅可以今生滅罪,而且可以往生淨土。從佛教功能角度來講,第431窟的初唐供養人被繪入洞窟之中,首先是爲了體現功德主們虔誠供養、一心向佛的態度。這些功德主本人不可能時時念佛、誦經、依經觀想,於是繪製了自己的畫像,榜題内寫著弟子某某一心供養,以此來表示本人念佛、禮拜、供養觀經變達到今生滅罪,從而最終達到往生西方淨土的目的,也表達了功德主們希望往生淨土的美好願望。

第431窟初唐供養人畫像爲我們展示了一幅一個大家族的全部成員禮佛、供養觀經變以及參加法會的宏大場面。從功德主的角度來講,繪製並供養觀經變,目的就是爲了今生滅罪,死後往生淨土。另外,這些供養人畫像還生動地表現了他們參加法會的不同心態,那些位於隊伍前面的人不管男女均是畢恭畢敬、虔誠供養,而位於隊伍後面的男女僕從、馬夫等則没有他們主人那樣虔誠,他們各負其責,忙著自己的工作,有的則忙裏偷閒打瞌睡,這也從側面反映了中國古代不同階層人民對待佛教法事活動的一種態度。

三、第431窟初唐壁畫體現的功能

上面,我們已經討論了功德主們通過念佛、繪製供養觀經變達到滅罪的目的,那麽,對於根機低劣的凡夫來講,怎樣努力才能往生西方淨土呢? 善導不僅提出衆生需要依靠阿彌陀佛的"願力"才可往生淨土的理論,而且也爲凡夫如何往生提供了方法,就是做往生西方淨土的法會,善導在《轉經行道願往生淨土法事贊》中對此作了規定,其儀軌是:

第一,請護法神,即請四天王等護法。

① 《大正藏》,第47册,第25頁。

奉請四天王,直入道場;奉請師子王,師子亦難逢;奮迅身毛衣,衆魔退散去;回頭請法師,直取涅盤城。[1]

第二,是嚴淨道場。

凡欲爲自欲爲他立道場者,先須嚴飾堂舍安置尊像。旛華竟衆等無問多少,盡令洗浴著淨衣入道場聽法。若欲召請人及和贊者盡立,大衆令坐。使一人先須燒香散華周匝一遍竟,然後依法作聲召請。[2]

道場内必須安置佛像,但是《法事贊》没有指明安置甚麽佛像,從後面奉請的諸佛來看,不僅安置西方淨土教主阿彌陀佛像,還安置釋迦牟尼、十方諸佛等其他佛像。

第三,是奉請,奉請諸佛以及諸覺聞、菩薩等。

第四,是行道、懺悔發願、誦經等具體活動[3]。

這一系列活動,就是通過淨土法會,乞求死後往生淨土。那麽第431窟初唐壁畫除了觀經變以及供養人畫像外,其他東壁的四大天王、中心塔柱四面的内容在洞窟中又是起著怎樣的作用呢?

第431窟初唐壁畫除了觀經變以及下方的供養人之外,中心塔柱四面下方初唐均繪有説法圖,由於宋代又對此窟進行了重修,並修建了木構窟簷,因此中心塔柱正面(東面)被宋代的供養人覆蓋,但從中心塔柱南、西、北三面説法圖佈局來看,東面初唐也應該繪有佛説法圖一鋪。中心塔柱北面的説法圖,中間坐佛,結跏趺坐,右手作手印,左手撫膝,兩側各畫一弟子一菩薩,左側弟子坐於從地上湧出的蓮花臺上,施禪定印,右側弟子坐姿與左側相同;左側菩薩也坐於從地湧出的蓮花臺上,左手持飄帶,右手置於懷中,右側菩薩坐姿相同,左手持淨瓶作傾倒狀。塔柱西面繪釋迦多寶二佛並坐説法圖,佛均坐於須彌座之上,手指表面塗金,二佛中間上部有一寶塔,塔内中間坐佛,塔外左右兩側各畫一菩薩;兩側各畫一菩薩,均爲立像,左側菩薩,右手持蓮花,左手手指指向下方;右側菩薩左手上舉,右手提淨瓶;二佛中間下部生有蓮花。塔柱南面繪説法圖一鋪五身,中間佛結跏趺坐於蓮臺之上,手結印;左右各畫二菩薩,左側外菩薩雙手持一長柄香爐,身飾瓔珞,内菩薩頭戴寶冠,左手隱於佛座後,右手持卷經卷;右側外菩薩坐於蓮臺之上,左手托鉢,右手作灑水狀(可能表現菩薩灑香露),内側菩薩坐姿與左側相同,右手隱於佛座後,左手上舉,此説法圖可能是阿彌陀佛説法圖。

另外,東壁門南畫兩身天王,第一身高130釐米,左手托塔,雙腳踩踏小鬼之上,身穿盔

① 《大正藏》,第47册,第424頁。
② 《大正藏》,第47册,第424頁。
③ 《大正藏》,第47册,第424—438頁。


圖5 莫高窟第431窟東壁門南天王像


圖6 莫高窟第431窟東壁門北天王像

甲,第二身左手持劍,右手上舉,雙腳踏小鬼(圖5);門北,第一身天王身高130釐米,左手撫腰間寶袋,右手上舉,踩踏小鬼;第二身高130釐米,雙手持弓箭,雙腳踩踏小鬼(圖6)。

我們將第431窟初唐壁畫的內容及所處的位置繪出了示意圖(圖7),從壁畫內容及示意圖可知,洞窟南、西、北三壁的觀經變,下方的供養人,東壁的四大天王以及中心塔柱四面的佛説法圖,這些内容是一個整體。

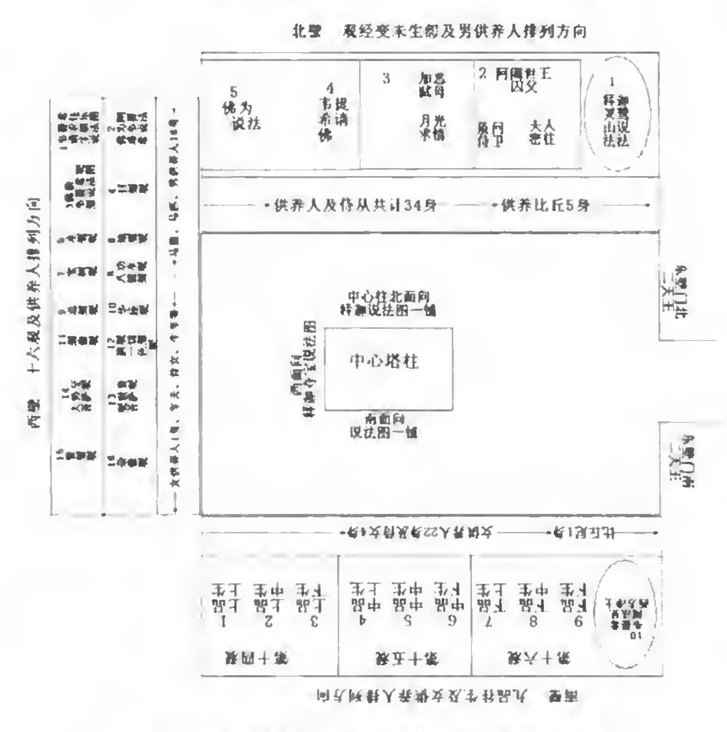


圖7 莫高窟第431窟初唐壁畫位置示意圖

莫高窟第431窟是北魏至西魏時期開鑿的中心塔柱窟,原爲北朝繞塔觀像用,唐代繼續沿用這種儀軌。初唐繪製的壁畫,整個東壁繪四大天王像,起著護法神的作用;中心塔柱四面繪佛説法圖,北面説法圖是釋迦説法,西面繪二佛應該是釋迦與多寶,南面應是阿彌陀佛説法,左側菩薩手中持經卷可能是《阿彌陀經》。可見中心塔柱四面説法圖的内容表現的既是嚴淨道場過程中所安置的佛像,同時也表現了需要奉請的阿彌陀佛、釋迦牟尼佛、十方諸佛、西方極樂世界諸覺聞、菩薩等,加上洞窟南、西、北三壁繪製觀經變的未生怨、十六觀、九品往生等内容,均與《轉經行道願往生淨土法事贊》中佈置道場所需的内容全部吻合。由此可見,此窟初唐壁畫整體内容是爲了作往生西方淨土法事的道場而設置。

從中我們也可以看到往生西方淨土法事的過程:首先請護法神,東壁繪上四大天王,起到護法作用;然後是莊嚴道場,在這過程中要安置釋迦牟尼、阿彌陀佛以及十方諸佛等佛像;接著根據安置的佛像進行奉請,即奉請諸佛以及菩薩等光臨道場;之後是行道,根據第431窟的形制及内容佈局,行道者應該是右繞,一邊繞塔,一邊觀看觀經變;最後是懺悔、誦經等

一系列活動,需誦讀的經主要是《阿彌陀經》。法會的具體活動與步驟雖在洞窟中不能體現,但是《法事贊》提供了完整的往生西方淨土法事的全部過程,使我們可以想像唐代往生西方淨土信衆是如何在這個窟中進行法事活動的。第431窟初唐的壁畫内容都與往生西方淨土法會的儀軌相符合,因此是借用中心塔柱原有的功用,達到行道往生西方淨土的目的,其所有内容都是爲了進行往生道場而服務的。

第431窟是敦煌莫高窟唐代第一個闡述善導淨土法門、修行往生西方淨土儀軌的場所。此窟初唐壁畫雖然是在重修北朝洞窟的過程中完成的,但是内容以及所涉及的儀軌具有首創之功。由於第431窟初唐壁畫是重修的産物,與原建洞窟相比減弱了完整體現洞窟内容的作用,但是此窟的觀經變以及洞窟作爲往生西方淨土道場的功能,對以後敦煌石窟觀經變的發展演變以及淨土洞窟的出現都有著重要的作用和劃時代的意義。

初唐第431窟之後,敦煌石窟中的觀經變在整個唐代都有長足發展,共出現觀經變89鋪,其中莫高窟84鋪、榆林窟4鋪、西千佛洞1鋪。對於這些觀經變,施萍婷、王惠民等先生均有詳細的調查和研究,特别是施萍婷先生從第431窟開始,對敦煌石窟中所有洞窟的觀經變從構圖方式、内容演變與發展、藝術特色等方面進行了詳細的研究[1]。縱觀整個唐代敦煌石窟藝術中觀經變的發展,盛唐時期觀經變出現了22幅,雖然比吐蕃佔領敦煌時期的觀經變數量少,但是從内容設置、構圖方式、繪畫水準等方面都達到了巔峰,特别是盛唐的第172窟,出現了洞窟主室南北兩壁均畫觀經變的現象。更有甚者第171窟主室東、南、北三壁均畫觀經變,被稱爲盛唐敦煌的淨土窟。施萍婷先生對第171、172窟的觀經變的内容進行了詳細的考證[2]。楊明芬博士從佛教義理角度對敦煌第171、172窟進行了分析,認爲這兩窟不僅是用來禮拜,而且還是進行"淨土"禮懺的場所[3]。不管是觀經變的繼續發展還是出現了以觀經變爲主要内容的淨土窟,無論是淨土信仰的流行還是爲往生淨土而設立的禮懺、法會等道場的出現,均以莫高窟第431窟的觀經變及往生淨土道場爲肇始,以後的洞窟儘管壁畫内容更爲豐富、結構更加合理,藝術表現手法也呈現出了多樣化,但是均没有脱離第431窟初唐觀經變及淨土道場的功能範圍。由此可見,第431窟初唐壁畫在敦煌石窟藝術與佛教史上地位之重要。對此窟初唐壁畫及儀軌的研究,爲我們重新認識重修洞窟或洞窟的"重構"方面的藝術特色和佛教内涵起到了積極的作用,不管是一個時代的原建洞窟還是重修洞窟,均表現出了這個時代盛行的佛教思想以及流行的佛教藝術在當地傳播與吸收的情況。

第431窟初唐的觀無量壽經變以及往生淨土道場儀軌的出現,標志著敦煌佛教淨土時代的到來。

---

① 施萍婷主編《敦煌石窟全集·阿彌陀畫卷》,第87—246頁。

② 施萍婷主編《敦煌石窟全集·阿彌陀畫卷》,第136—147、178—187頁。

③ 楊明芬《唐代西方淨土禮懺法研究——以敦煌莫高窟西方淨土信仰爲中心》,民族出版社,2007年,第224—237頁

附記

本文在寫作的過程中得到樊錦詩、施萍婷二位先生的指導,這裏表示衷心的感謝!

(中國　敦煌研究院)

榆林窟回鶻文威武西寧王題記研究[1]

楊富學

榆林窟位處甘肅省瓜州縣，是敦煌石窟群中保存回鶻文題記最多的一處，在現存41個洞窟中，有25個窟的壁面上書有回鶻文題記，約有190餘條，約590餘行[2]。其中又以第12窟最爲集中，有10餘條，由牛汝極作了全面研究[3]。本文所釋，位處榆林窟第12窟前室甬道南壁，高27釐米，寬3釐米，存文字11行，先由法國學者哈密頓與牛汝極合力刊佈[4]，由於題記本身模糊不清，釋讀困難，故間有訛誤。以此爲基礎，日本學者松井太對題記重新進行了釋讀，糾正補漏，多有創獲[5]，使題記內容得以更加明晰，對回鶻佛教與蒙古史研究均具積極意義。兹依松井太之轉寫，移録全文如下：

1. ……quḍluγ [1uu] yïl (………)
2. qaγan qaḍun[s]oy[u]rqadïp qamïl-qa Y[ ]N
3. [buya]n qulï ong bašlaγ-lïγ biz X'D(…)P(…)
4. (…)MYŠ qïsaq-čï napčik-lig qamču T'V'[
5. [ ](.)ţaruγačï-nïng (q)uš-[č] ï tärbiš bašlap
6. [ ]KWY-lar birliä kä[1i]p
7. [ ]ong-nïng (.)YPWR(…)süm-ä-tä kälip
8. [yan]miš-ta buyanïmïz-(nï)ta män yavlaq baxšï[
9. [ ]bïžï (P)Y(…)K-čï tämür kin körmiš-[tä]
10. [ödig]bolzun tip sümkä bardïmïz män(?)bi[t]i(p?)
11. [ ]quḍ[1uγ]bolzun bardïmiz

其中第2行的qamïl即哈密，第4行之napčik(=Lapčuq)和qamču分指納職(今新疆哈密市

---

① 基金專案：國家社會科學基金項目"元代畏兀兒宗教文化研究"(09BZS011)階段性成果。

② (法)哈密頓、楊富學、牛汝極《榆林窟回鶻文題記譯釋》，《敦煌研究》1998年第2期，第39—54頁。

③ 牛汝極《敦煌榆林千佛洞第12窟回鶻文題記》，《新疆大學學報》2002年第1期，第120—129頁。

④ J. R. Hamilton-Niu Ruji, "Inscriptions ouïgoures des grottes bouddhiques de Yulin", *Journal Asiatique*, 286, 1998, pp.144-146.又見牛汝極《敦煌榆林窟佛教徒回鶻文題記》，《回鶻佛教文獻——佛典總論及巴黎所藏敦煌回鶻文佛教文獻》，新疆大學出版社，2000年，第352—354頁；牛汝極《敦煌榆林千佛洞第12窟回鶻文題記》，《新疆大學學報》2002年第1期，第120—121頁。

⑤ Dai Matsui, "Revising the Uigur Inscriptions of the Yulin Caves", *Studies on the Inner Asian Languages*, XXIII, 2008, pp.18-21.

五堡鄉四堡村拉甫卻克古城)與甘州(今甘肅張掖)。至於第3行出現的Buyan-Qulï Ong其人身份的確定,對題記史料價值的解讀至關重要,故特作論證於下。

Buyan-Qulï爲佛教徒名稱,意爲"善德奴"。其中,Buyan來自梵語Puṇya,意爲"吉利的"、"幸運的"、"德"、"善行"、"功德",Qulï意爲"奴隸",相當於梵語dāsa。在中原漢人佛教徒中,亦常有以"奴"爲名者,如"佛奴"、"僧奴"等;西夏有"觀音奴",契丹有"蕭觀音奴",都屬於這種情況。在《元史》卷一三一《明安傳》有"普顏忽里",即Buyan-Qulï之音譯,但此人爲康里人,官拜"懷遠大將軍、貴赤親軍都指揮使司達魯花赤"。況且Buyan-Qulï後有"Ong"字,亦爲普顏忽里一名所不備,故可以確認,普顏忽里與榆林窟回鶻文題記無關。

在中亞帖木兒王朝時期的波斯文史籍《貴顯世系(Mu'izz al-Ansāb fi shajirat salātin moghūl)》中,可見有Buyan-Qulï Ong一稱,文獻稱其爲亦里黑赤(Ïlïqčï~Yïlïqčï)之子[1]。亦里黑赤者,《元史・諸王表》有載,係察合臺汗第四代孫。

13世紀70年代初,察合臺汗孫阿魯渾諸子在阿姆河以北地區揭竿而起,反對窩闊臺後王海都的統治。在失敗之後,出伯與哈班兄弟投奔忽必烈,受賜金印,以諸王身份出任河西至塔里木南道方面軍事統帥重任,節制甘肅行省諸軍。大德十一年(1307),出伯晉封豳王,統領鎮戍諸軍防守哈剌火州(今新疆吐魯番)至吐蕃一綫[2]。出伯兀露絲形成後,又在内部進行了再分封,在豳王之外又形成西寧王一支。其中,豳王駐牧於酒泉一帶,世系爲:出伯→喃忽里→喃答失太子→不顏帖木兒等。波斯文《貴顯世系》、《元史》及漢回鶻文二體《重修文殊寺碑》均有記載。西寧王之稱首見於史册時當天曆三年(1330)[3],其駐牧地大致在沙州一帶,世系爲:出伯→不顏那木達失→速來蠻→阿速臺→蘇丹沙→牙罕沙等。波斯文《貴顯世系》及敦煌發現的《莫高窟六字真言偈》、《重修皇慶寺記》二碑[4]均有載。

元統二年(1334)五月,又增加了威武西寧王一支。相對於前二支言,威武西寧王要低一級,僅享受第三等級金印駝鈕待遇[5]。《元史》卷三八《順帝紀一》載元統二年(1334年)五月己丑條載:"詔威武西寧王阿哈伯之子亦里黑赤襲其父封。"[6]依《貴顯世系》,結合《元史》記載,可以肯定,阿哈伯就是出伯,阿哈伯當是阿哈出伯脱一"出"字,意爲大兄出伯[7]。

依《貴顯世系》,結合《明史》的記載,威武西寧王至明朝永樂年間演變爲哈密忠順王,世

---

1. 杉山正明《豳王チュベイとその系譜——元明史料と『ムイッズル-アンサーブ』の比較を通じて——》,《史林》第65卷第1号,1982年,第7页。
2. 杉山正明《ふたつのチャガタイ家》,載小野和子编《明清時代の政治と社会》,京都大学人文科学研究所,1983年,第677—686页。
3. 劉迎勝《察合臺汗國史研究》,上海古籍出版社,2006年,第476頁。
4. 李永寧《敦煌莫高窟碑文録及有關問題》(二),《敦煌研究》試刊第2期,1983年,第108—116頁。
5. 杉山正明《豳王チュベイとその系譜——元明史料と『ムイッズル-アンサーブ』の比較を通じて——》,《史林》第65卷第1号,1982年,第37页。
6. 《元史》卷三八《順帝紀一》,中華書局,1976年,第822頁。
7. 胡小鵬《元代西北歷史與民族研究》,甘肅文化出版社,1995年,第45頁。

系如下：

出伯（豳王）→亦里黑赤（Ïlïqčï~Yïlïqčï）→Buyān-qulī →Tūm qulī →忽納失里（Kunāshīrin）→脱脱（哈密忠順王）

在日本京都有鄰館收藏的一件蒙古文手稿殘頁（No. 4、red series）中，出現有 Buyanquli Ong 之謂。該文獻爲Buyan-Quli致西寧王蘇丹沙（Sultan-šāh）的信件，現存文字5行：

1. qaγan u jarl(i)γ iyar
2. sultanš-a si ning ong un
3. ongwuu yin noyad ta
4. buyanquli uei vu sining ong
5. wuu ui sun-g(?) günsi (?) üg-e ögümü

這裏出現的Uei Vu Sining Ong，顯然爲"威武西寧王"之音譯，其中的Ong字，寫法與榆林窟回鶻文題記所見完全相同。故可將該書信漢譯如下：

承皇帝聖旨。
致西寧王蘇丹沙王府總管！
威武西寧王Buyanquli之wuu ui（府尉？）sun-g günsi（宋春熙？）謹呈。

關於該文獻的出土地，學界一般歸之於新疆[1]，其實當來自敦煌或甘肅某地[2]。書信中的Buyanquli，即榆林窟回鶻文題記第3行中的buyan qulï，亦即《貴顯世系》中的Būyān-qūli。

值得注意的是，在黑水城出土TK248《甘肅行省寧夏路支面酒肉米鈔文書》中曾提到"嵬力豳王"，茲摘録如下：

阿章王位下使臣忻都蠻等三人前赴嵬力豳王位下，計稟軍情勾當，住至十一日起程，計支二日。正二人，面四斤、酒四升、肉一斤、米四升、雜支鈔一兩，從一人，米二升。[3]

《元史》卷四二《順帝紀五》至正十二年（1352）秋七月庚寅條記事中有"邠王嵬厘"之

① 如H. Franke, A 14th Century Mongolian Letter Fragment, *Asia Major* (n. s.) Vo.11, no.2, 1965, p.138; L. Ligeti, *Monuments Préclassiques I, XIII-XIV Siècles* (Monumenta linguae Mongolicae Collecta II), Budapest, 1972, pp.235-236.

② 松井太《カラホト出土蒙汉合璧税粮纳入簿断简》,《待兼山论丛》第31号，1997年，第45页，注13

③ 俄羅斯科學院東方研究所聖彼得堡分所、中國社會科學院民族研究所、上海古籍出版社合編：《俄藏黑水城文獻》第4册，上海古籍出版社，1997年，第314頁。

謂[1]。邠王即豳王，如《元史》卷三五《文宗紀》至順二年（1331）八月丁巳，"命邠王不顔帖木兒圍獵於撫州"[2]。翌年正月壬午又"命甘肅行省爲豳王不顔帖木兒建居第"[3]。屠寄將嵬厘歸於豳王系統，指出：

> 邠、豳異文同地……魏氏源云："舊表别之爲二，豈印文一作豳一作邠歟？"寄按，直是簡牘異文，明初修史者疑誤析之耳。[4]

説明魏源和屠寄都認爲，邠王就是豳王。因爲豳是古國名，唐代改作邠，二者實指同一地[5]。

"嵬"，依《廣韻》，爲五灰切，疑母、灰韻、合口、一等、平聲、蟹攝，ŋ++uɒi。在酒泉文殊山發現的元代漢回鶻二體《重修文殊寺碑》之漢文部分中，將出伯之父阿魯渾寫作"阿禄嵬"，而回鶻文之對音則爲alqu或alγu[6]，亦證"嵬"與-qu/-γu可互譯。如是，則"嵬厘"即當qūli之音譯，殆無疑義。由是可知，TK248中的"嵬力豳王"與《元史》中的"邠王嵬厘"實指同一人，是同名異譯。

在豳王三個系統中，名字中含qūli的有三位。其一爲出伯之子Nām-qūli，即《重修文殊寺碑》中的喃忽里[7]。喃忽里襲豳王位時在至大元年（1308），至遲於泰定三年（1326）重修文殊寺時即已故去，與榆林窟題記無干。其二爲Būyān-qūli，其三爲Būyān-qūli之子Tūm-qūli。考慮到Būyān-qūli之父亦里黑赤獲賜威武西寧王封號時在1334年，至1372年瓜沙被明朝佔領，那麽，該題記中的書寫時間就祇能限定在1334年至1372年之間。

題記第1行quḍluγ（吉祥的）和yïl（年）之間的文字殘損，依遺留空間之大小，松井太擬補爲luu（龍）字[8]。按，1334年至1372年間屬於龍年的有1340年、1352年和1364年。《元史》卷四二《順帝紀五》載至正十二年（1352）邠王嵬厘"以殺獲西番首賊功"而獲賜金擊腰一條，此爲莫大之殊榮。題記第二行文字qaγan qaḍun [s]oy[u]rqadïp qamïl-qa意爲"皇帝和皇后賜予恩典……給哈密……"正可表明朝拜者的主旨所在，即感恩佛的護佑。故而，可以斷定，這裏的嵬厘，指的就是題記中的Būyān-qūli。反過來又可證松井太擬補之不誤。Būyān，元代文獻中常見，可譯作不顔（或布顔、伯顔、柏顔、普顔等）。如是，這段文字可譯作"威武西寧王不顔嵬厘"。可將該文獻漢譯如下：

1. 在吉祥的[龍]年[…月…日]

---

① 《元史》卷四二《順帝紀五》，中華書局，1976年，第901頁。
② 《元史》卷三五《文宗紀四》，中華書局，1976年，第798頁。
③ 《元史》卷三六《文宗紀五》，中華書局，1976年，第799頁。
④ （民國）屠寄《蒙兀兒史記》卷一五〇《諸王表二》，中國書店，1984年，第968頁。
⑤ 參見陳高華《黑城元代站赤登記簿初探》，《中國社會科學院研究生院學報》2002年第5期，第55頁。
⑥ 耿世民、張寶璽《元回鶻文重修文殊寺碑初釋》，《考古學報》1986年第2期，第263、258頁。
⑦ 耿世民、張寶璽《元回鶻文重修文殊寺碑初釋》，《考古學報》1986年第2期，第263頁。
⑧ Dai Matsui, "Revising the Uigur Inscriptions of the Yulin Caves", *Studies on the Inner Asian Languages*, XXIII, 2008, p.18.

2. 皇帝和皇后賜予恩典[……]給哈密(qamïl)[……]
3. 我們,以不顏嵬厘(buyan qulï)王爲首
4. 駕車者[……]MYŠ,甘州(Qamču)-[……]來自納職(Napčik)[……]
5. 以及總督的訓練獵鷹者Tärbiš,
6. 一同來的[……]
7. [……]王的[……]來到寺院,而且,
8. 我們返回的時候,宣揚了我們的美德,我,一個下人
9. [……]-bïžï(和)(P)Y(…)K-čï,鐵木耳(Tämür)説:"後來再看,
10. [該題記]將會是一種[記憶]!"同時我們去了寺院。我? 寫? [於是]和,[説]:
11. "請保佑!"我們離開了。

是以可斷定,這則題記係威武西寧王之子不顏嵬厘等人朝拜榆林窟時所寫,他們來自納職,説明當時威武西寧王應居於納職一帶。日本學者一般認爲威武西寧王駐哈密[①],國内有人推測威武西寧王的"領地約在沙州一帶",至忽納失里時才移住哈密[②]。該題記否定了這些推測,證明其居地實在哈密西65公里處之納職(拉甫卻克古城)。高昌回鶻王國時期,納職地位重要,據敦煌文獻P.2962《張議潮變文》和P.3451《張淮深變文》記載,納職回鶻曾於9世紀下半葉多次入侵瓜沙地區[③]。今天的拉甫卻克古城仍頗具規模,有南北二城,平面呈"吕"字形分佈。由於其内殘留的遺物多屬漢唐或更早時期,故學界一般稱之爲漢唐故城[④]。從敦煌文獻和榆林窟回鶻文題記看,納職的繁榮其實並非至唐代而終,而是在其後繼續保持繁榮,高昌回鶻以之爲東向經營瓜沙之衝要,在元代充任威武西寧王駐牧之地,具有比較重要的戰略地位。衹是來自蒙古草原的回鶻人、蒙古人受舊習所使,或耕或牧於納職城外,不像漢人那樣嗜依城而居,故而城内缺少高昌回鶻與元代的歷史文化遺物。

題記的具體年代可考訂爲至正十二年(1352),這是敦煌石窟回鶻文題記中年代最爲明確者之一,可爲敦煌石窟回鶻文題記的研究提供一個年代座標,彌足珍貴。

威武西寧王家族本爲蒙古人,但在赴榆林窟朝山拜佛時,卻用回鶻語文而非蒙古語文書寫題記,體現了元代蒙古貴族的回鶻化。

(中國 敦煌研究院)

① 松井太《东西チャガタイ系诸王家とウイグル人チベット佛教徒——敦煌新发现モンゴル语文书の再检讨から——》,《内陆アジア史研究》第23号,2008年,第33页。
② 胡小鵬《元代西北歷史與民族研究》,甘肅文化出版社,1995年,第46頁。
③ 楊富學《〈張淮深變文〉所見"破殘回鶻"來源考》,高國祥主编《文獻研究》第1輯,學苑出版社,2010年,第16—29頁。
④ 《哈密文物志》編寫組《哈密文物志》,新疆人民出版社,1993年,第68—69頁。

西方文化在敦煌早期石窟中的表現與演變[1]

孫毅華

一、敦煌石窟的開鑿

在世界版圖中,最大的一片陸地就是亞歐大陸。而世界上歷史悠久,影響深遠的四個文化體系都位於亞歐大陸接壤的周邊地區,古老的中國文明在與其他三個古老的文化體系交往中,在敦煌留下的深刻印記就是開鑿並保存了千年的石窟藝術(圖1)。

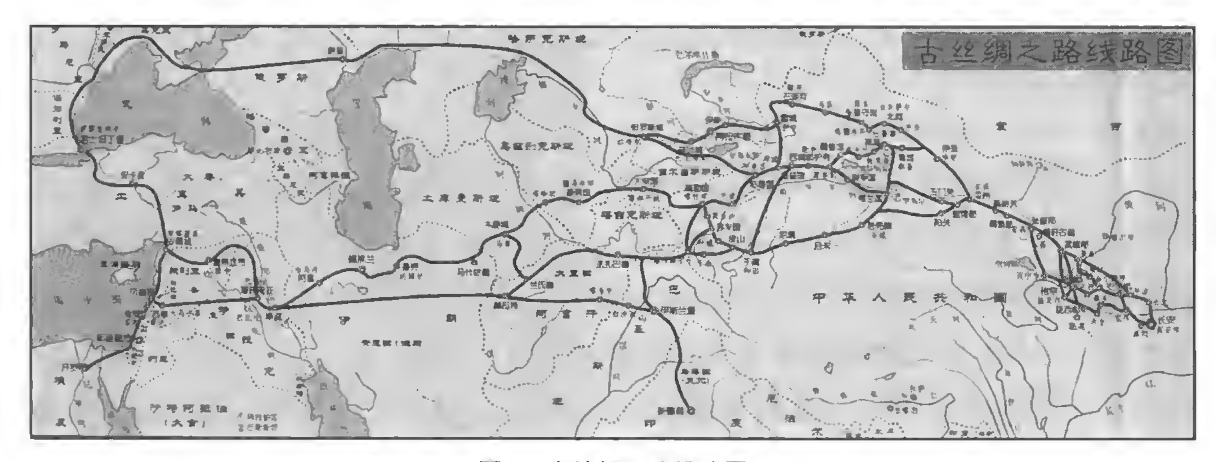


圖1 古絲綢之路綫路圖

起源於西元前6世紀的印度佛教,最初是沒有偶像崇拜的,在以後的發展過程中,受到希臘文化和兩河流域文化的影響,在大約西元前1世紀才逐步開始開鑿石窟,以後到西元2世紀前後開始製作佛像。

敦煌石窟的開鑿就是佛教在中國傳播過程中的產物。在印度有許多石質堅硬的山崖,石窟寺就選址在能夠進行精雕細刻的山崖上,所以印度現在保存下來的佛教石窟寺裏多以精美的石雕藝術著稱。自從佛教經中亞越過蔥嶺,傳入我國古代西域(新疆)後,沿途開鑿石窟寺的山崖,都由結構較爲疏鬆的粗砂巖或砂礫巖組成,如新疆的庫木吐拉、克孜爾、柏孜克里克等石窟寺,這類崖壁不適宜直接在山崖上精雕細刻,衹能採用泥塑與壁畫相結合的形式來表現佛經内容。從新疆進入河西走廊後,沿途開鑿的石窟寺依然以砂礫巖爲主,因而在敦煌保留下來的石窟也以泥塑和壁畫爲主,這樣的表現形式,爲我們留下了大量的中古時期的

① 基金專案:敦煌研究院課題"敦煌藝術中的名物研究"(200801)。

形象資料,其中也包含很多古建築資料。

敦煌石窟的開鑿本身就源自於受到希臘和兩河流域文化影響的印度及中亞,在敦煌有强大漢文化基礎的背景下,逐步發生演變,因而在敦煌石窟的開鑿和壁畫裏的建築畫中,可以看到西方建築文化的影響以及演變過程。

二、西方文化影響下的石窟開鑿形式

開鑿石窟寺與佛教崇尚禪修有關,據佛經上説,釋迦牟尼在世時,常在山中的石窟内坐禪,因爲山林可以遠離城市的喧囂,清淨的環境便於思考,且石窟内還具有冬暖夏涼的好處。當他死後,埋藏他骨灰(舍利)的墳塚即成爲塔,是僧徒們對佛陀尊崇的對象,以後的佛教寺院裏,就在院落中間建塔以供僧徒繞塔禮拜,周圍的房屋則作爲佛堂、講堂、僧房等等用途。所以印度的石窟群,大多以一個塔堂窟爲中心,旁邊與若干個僧房窟形成一組石窟群,這是模仿地面佛寺的形式。敦煌早期石窟中就有塔堂窟和禪窟,其形式在佛教東傳的路途中逐漸發生演變。

1. 禪窟

禪窟又稱僧房窟,印度稱爲"毗珂羅(Vihara)",是供僧侶們坐禪修行的處所。莫高窟的禪窟都開鑿在早期石窟中,與印度形式相似的共有3座,其中保存較好的有2座:十六國晚期的第267—271窟是一組小型禪窟,窟室南北壁各開兩個小禪室,空間很小,僅能容一人坐禪(圖2);建於西魏大統四年、五年的第285窟(538、539年),整窟形式與印度阿旃陀第12窟形式接近(圖3、4),是典型的毗珂羅形式。另一座禪窟是第487窟,與第285窟相似,由於長期被掩埋,毁壞嚴重,其時代大約被定爲北魏。以後就再不見這類形式的禪窟了。

莫高窟的禪窟形式源自印度,但又不是完全模仿,印度阿旃陀第12窟的禪窟裏没有壁畫與佛像,在第268、285窟中都於西壁開龕塑佛像,在第285窟中,更是將禪窟與殿堂窟有機結合,使禪修與殿堂内右旋禮儀的内容集於一窟之中,成爲一座多功能的石窟。該窟的壁畫



圖2　第268窟小型禪窟

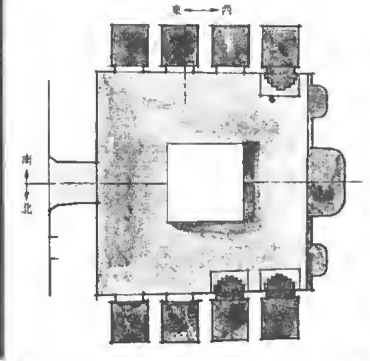


圖3　第285窟主室及禪室平面圖

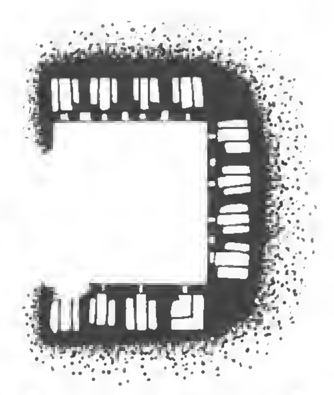


圖4　阿旃陀第12窟平面圖


圖5　西魏第285窟大型覆斗頂禪窟

藝術也與禪修相關，在覆斗形窟頂四坡的下部，繪出在山林中禪修的僧衆36身，四披上部繪滿了天空諸神靈與奇禽異獸。神靈的彩帶飄舞，攪動著祥雲翻捲，滿壁風動，體現了禪修静思後進入了虚幻的精神境界。整窟壁畫内容及形式體現了傳統文化與外來文化的完美結合，和諧而又生動，爲外來宗教的本土化奠定了基礎(圖5)。

2.中心塔柱窟

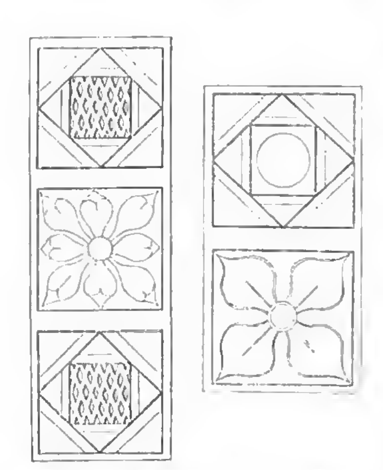

圖6　北魏第257窟中心塔柱窟

中心塔柱窟源於印度的"支提"(Chaitya)式石窟，又稱塔廟或塔堂窟，其最早的標準形制是：前部的矩形空間中由兩排列柱分割形成正廳與兩側廊，在後部的馬蹄形後殿中雕造出一座塔，這是因爲印度的石窟開鑿地都有很好的石質，所以石窟中的裝飾及塔大都雕鑿得很精美。而敦煌石窟開鑿在砂礫石的山崖上，就使得塔堂窟的標準形制發生了演變：開鑿時就在一縱向矩形空間的稍後部分預留一方形石柱，成爲中心塔柱，然後再塑畫佛像。這一方柱由於完全没有塔的形象，可能會使人産生懷疑，但在同時期的壁畫以及保存在敦煌的碑刻文獻中有"中浮寶剎，匝四面以環通"及"剎心内龕"的記載，"剎"是塔剎的意思，可以認爲敦煌石窟内中心方柱的本意就是塔。因此由印度傳入的塔堂窟在經過西域的演變傳入敦煌後，保留了石窟後部的方形塔柱，而方柱前的拱券形窟頂則演變成爲漢地的人字披式窟頂。它源於對兩披屋頂形式的模仿，而且時代越早，模仿越具體。人字披出現最早的年代在北魏，這時的人字披上有塑出的椽欂，椽間的望板上滿繪各種裝飾圖案，椽欂也全部有彩繪(圖6)。在北魏第251、254窟的欂端，還存有木斗栱和替木，斗栱下的牆壁上繪出大斗和彩繪的柱子。這些木質構件上也全部都有彩畫。發展到西魏時，人字披上的椽欂改用土紅色繪出。欂子下的斗栱和柱子都已捨去。到北周時，中心塔柱窟的數量減少，有的窟頂人字披上改繪佛經故事畫，不再繪製椽欂了。

3.石窟裝飾上的外來影響

敦煌早在漢代就受到由西域傳入的佛教的影響,因此在敦煌石窟開鑿的早期,總會留有外來影響的痕跡,如窟頂的藻井、平棊,牆壁上部以淺浮雕或以繪畫形式表現的連續拱券龕,佛龕上的尖拱券龕等等,它們是早期石窟裏重要的裝飾形式,隨著佛教的逐漸中國化而演變消失。

早期石窟中用於窟頂的斗四圖案,根據考古資料表明,這種形式在漢地的中原地區早已使用,如山東沂南東漢晚期畫像石墓的墓頂上有斗四圖案的刻石、河南鄭州附近密縣打虎亭兩座東漢畫像墓中,墓頂用了許多斗四圖案的裝飾(圖7)。墓中的斗四圖案在方井內又有菱形紋樣,表示它是窗孔。漢字中的"囱",原本是屋頂上採光通風的設施。東漢許慎撰,清段玉裁注《説文解字注》解釋:"囱,在牆曰牖,在屋曰囱。象形,此皆以交木爲之,故象其交木之形,外域之也。"如果在佛教藝術中證實它的源頭,那麽中亞阿富汗的巴米羊石窟及我國新疆的克孜爾石窟中都有大量斗四形象存在。而中原地區從漢代的墓葬中廣泛應用斗四形象,有可能在佛教被漢地廣大民衆接受之前就先接受了這種圖案,並在民間得到認可和使用。現在用原木層層套疊而成的斗四形象的天窗,仍在新疆帕米爾高原的塔吉克族民居中使用[①](圖8)。


圖7　東漢墓室頂的斗四圖案

敦煌石窟中的斗四圖案,一是用於覆斗頂殿堂窟窟頂中心的斗四圖案藻井(圖9);二是用於中心柱窟的中心柱周圍窟頂上稱作"平棊"的斗四圖案(圖10)。開窟時代越早,模仿木構件的影響越多,開鑿於十六國的第268、272窟,窟頂上的斗四圖案用浮塑形式表現、發展到西魏時在第249窟,藻井中間的斗四圖案就採用繪畫的方式了。北魏時期在中心柱四周全部繪斗四平棊圖案,到隋代的中心柱周圍已不見斗四圖案。

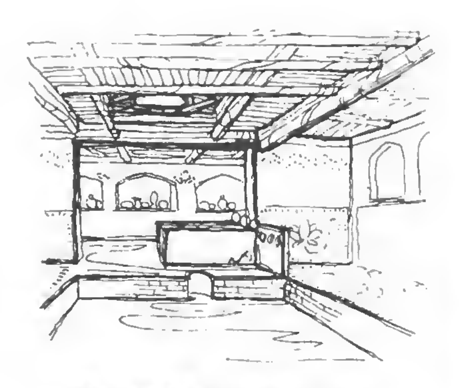

圖8　新疆塔吉克民居中的斗四形天窗


圖9　十六國第272窟斗四藻井

① 新疆土木建築學會《新疆民居》,嚴大椿主編,中國建築工業出版社,1995年,第301—305頁。


圖10 西魏第428窟中心柱旁邊斗四平綦

唐代以後就徹底消失了。

早期石窟中的佛龕形式主要有兩種，一是承襲了漢代的殿闕形式，二是受印度和中亞影響形成的尖拱券形淺龕。印度早期石窟大約從西元前1世紀至西元2世紀，窟前的明窗多採用尖拱券形式。當佛像在具有希臘和印度風格的犍陀羅地區産生時，用於供奉佛像的佛龕就採用了尖拱券形佛龕，如阿富汗毗摩蘭出土的一個1—2世紀的金舍利盒，在盒身一周有8個龕像，裏面有佛像亦有施主像。真正意義上的佛龕像大約是西元3世紀出現的，在今烏兹别克的貴霜王朝寺院出土的大約西元3—4世紀的白石雕佛像龕上的龕楣即是尖拱券形，以後這種龕像形式就成爲佛寺裏供奉佛的通用形式而流傳開，並通過我國的新疆影響到敦煌[①]。


圖11 北魏第257窟山中草廬壁畫

早期石窟内的尖拱券形佛龕受當時流行的小乘佛教影響，最初的尖拱券佛龕都很淺，在佛龕裏祇供奉佛或彌勒像。據北京大學考古學專家宿白先生研究，龕楣本是對在山中禪修的草廬的模仿，其根據就是早期壁畫中的草廬形象[②]（圖11）。莫高窟開鑿時代最早的北涼時期的第268、272窟西壁的尖拱券形佛龕，龕楣還没擺脱對草廬的模仿，形象簡單，在圓拱形佛龕一周繪出尖拱券形的龕楣、龕樑與龕柱，第268窟龕楣下的龕柱爲梭柱形式，上面是希臘式的柱頭，外來的因素還很多。北魏時期的佛龕，全部以浮塑形式表現出尖拱券形的龕楣、圓拱形的龕樑和兩邊的龕柱，這時的龕柱柱頭形式多様，有希臘的多立克式及蓮花柱頭、束帛柱頭等。到西魏和北周時，尖拱券形佛龕的製作採取了許多靈活的方式，變化的趨勢是由全部浮塑逐漸演變爲浮塑與繪畫相結合，即龕楣用繪畫形式表現，龕樑和龕柱用浮塑形式表現，或者全部用繪畫形式繪出。

早期石窟中又以北魏第254窟裏的佛龕形式最複雜、最多，共有四種類型，十七個佛龕。中心柱上的正面爲一大尖拱券形佛龕；另外三面是上下兩重龕，南北兩面上層是漢地的

① 國家文物局教育處《佛教石窟考古概要》，文物出版社，1993年，第253—261頁。
② 宿白《中國石窟寺研究》，文物出版社，1996年，第207—209頁。




圖12 北魏第254窟北壁四聯尖拱券龕

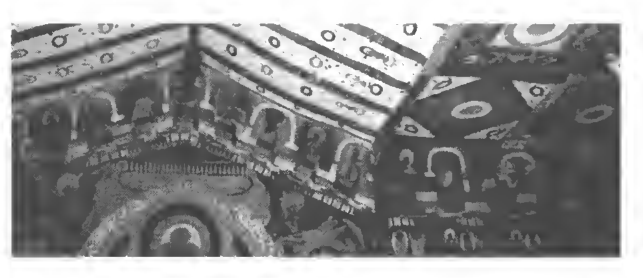


圖13 北魏第251窟圓券形天宫

殿闕形龕,下層爲尖拱券形龕;西面上層爲雙樹龕,下層爲尖拱券形龕。南北兩壁在兩坡形屋頂下各有一座殿闕形龕,在環繞中心柱的南北壁上有連續的四座尖拱券形龕(圖12),連續的拱券形式在佛教傳播的中亞和西域地區有許多實例留存下來,如位於中亞撒馬爾罕附近發掘的粟特文化最後繁榮時期(7—8世紀)片治肯特遺址的出土物中,有一個裝飾華麗的納骨器即骨灰盒,盒子上有四個相連的拱形頂,下方是粟特人崇拜的四個祆教神的人物形象[①]。離敦煌最近的西域古樓蘭曾經出土有一件殘木雕,上面横排雕刻了五個連續的拱券形佛龕。

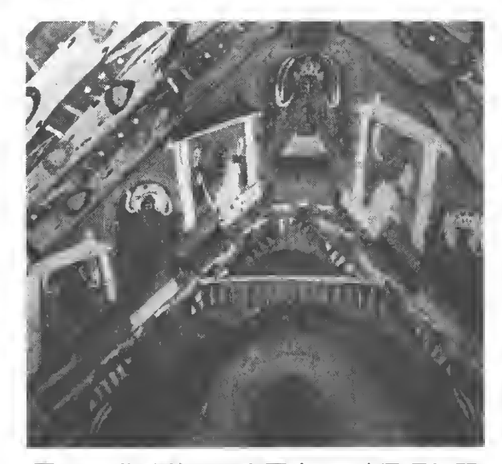


圖14 北魏第435窟圓券、兩坡屋頂相間形天宫

此外在早期窟室牆壁上部,繪一周連續的圓券式建築或一個圓券式與一個漢地的兩坡屋頂式相間的連續圖案作爲天宫建築,在圓券下是上大下小兩層疊澀的方柱頭,下有柱子。在兩坡屋頂下是牆體,牆中間有壁帶。天宫建築前繪出凹凸的欄楯,欄楯中有探出大半身的伎樂,正用各種姿態和樂器在演奏。這種圓券、疊澀方柱頭與凹凸的欄楯,融合了印度與中亞的風格,但又不是完全模仿(圖13、14)。它在敦煌石窟中的運用既表現了佛教世界中美妙的天宫,又是一種有規律的裝飾圖案。伎樂的身體姿態和飄動的彩帶及手中的樂器都與天宫下部莊重有序的小千佛形成對比,爲寂静的石窟增添了動感和來自佛國世界裏的妙縵音樂。

早期的尖拱券形佛龕和裝飾華麗的龕楣形象,在隋以後隨著佛經的大量翻譯,佛教信仰由早期的小乘佛教轉化爲大乘佛教,再是佛教逐漸本土化、世俗化,佛龕内不斷增加弟子、菩薩、天王等侍從和護法神,淺佛龕已無法容納下衆多的塑像,最終尖拱券形佛龕在唐代中後期就徹底消失了。

① 克林凱特著《絲綢古道上的文化》,趙崇民譯,賈應逸校,新疆美術出版社,1994年,第144—145頁。

三、外來建築影響下的建築畫形象

1. 早期壁畫中塔的形式

早期石窟中的建築畫受外來建築影響最多的就是塔的形象。塔源自印度,是佛教在佛像產生之前的最早的崇拜物件,根據《魏書・釋老志》記:"敦煌地接西域,道俗交得,其舊式村塢相屬,多有塔寺。"可見敦煌早在魏晉時期就已有"塔寺"了,所以在北朝壁畫中得以體現。

印度的塔本是埋藏佛舍利的墳塚,基本形式就是一個大覆缽,稱"窣堵坡",而敦煌壁畫中最早出現的塔則融合了許多漢地因素,如北魏第254、257窟中的塔。位於第254窟南壁佛傳故事"捨身飼虎"中的塔,本意就是一座舍利塔,其形象是一座漢地的高樓形式,在樓頂上加上了佛塔的重要標志"塔刹",就成爲佛塔了(圖15)。第257窟有兩座塔,都融入了漢地的大屋頂形式,卻在屋頂上伸出外來的覆缽與塔刹,成爲塔的形象,其中南北壁千佛中間各有一座殿闕形塔,是漢代殿闕建築與覆缽塔的組合(圖16)。同窟在因緣故事"沙彌守戒自殺緣品"畫中有一座舍利塔,高聳的基座上是方形的塔身,塔身上部是漢地傳統的兩坡瓦屋面,屋脊上有彎曲的鴟尾,在屋頂上方也伸出一座窣堵坡式的塔。



圖15　北魏第254窟重樓閣式三層塔



圖16　北魏第257窟殿闕式覆缽塔

第257窟壁畫中的塔都是在漢地傳統的大屋頂形式上再置磚石材料的覆缽塔,如果按照傳統木構建築結構的兩坡屋頂形式來看屋頂上修建的磚石窣堵坡塔,是無法建成的,在結構上無法承受覆缽塔的重量。但在古代西域的于闐國曾經有過這樣的建築,據《洛陽伽藍記》記載敦煌人宋雲在西元6世紀初去天竺(印度)取經途中,見到"于闐王更作精舍籠之,令覆

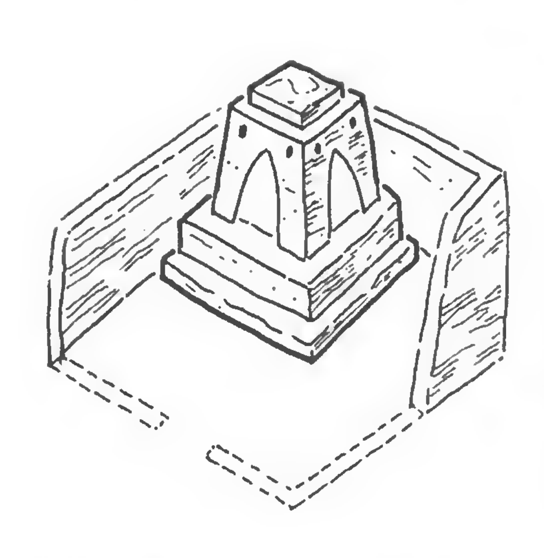


圖17　新疆吐魯番交河故城佛寺遺址



圖18　西魏第428窟金剛寶座塔

龕之影,恒出屋外"[1]。現在新疆吐魯番的交河故城裏還可以看到殘損的中心塔柱式的佛寺(圖17)。"敦煌地接西域",可能魏晉時期敦煌"多有塔寺"的塔,就曾受到西域影響,修建過這種中西文化融合的佛塔形式,然後反映在石窟建築及石窟壁畫上。

西魏第428窟西壁有一座五塔組合而成的大塔,建築史學家將其稱爲"金剛寶座塔"。據傳古印度摩揭陀國佛陀迦耶菩提樹下是釋迦牟尼成道時的坐處,稱爲金剛座,喻其堅不可摧巋然不動之意,後人在其佛陀迦耶附近建大塔,由五塔組成。現新疆交河故城遺址内有一座土塔亦是五塔佈局。據唐玄奘《大唐西域記》中的記載:"菩提垣内四隅皆有一大窣堵坡……菩提樹垣中,有金剛座……"可見當時玄奘看到的五塔組合中的大塔殘損了,四角的小塔形式是窣堵坡式的,不是現在看到的四方錐體形狀的五塔組合[2]。西魏壁畫中的金剛寶座塔既不是窣堵坡式的,也不是方錐體形的,而是融入了許多漢地因素的一座磚木結構的塔(圖18)。

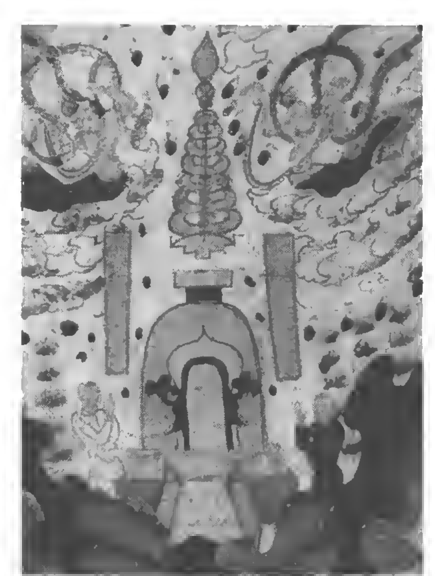


圖19　北周第301窟窣堵坡塔

早期石窟壁畫中的塔最早出現的是融入了漢地影響的塔,而往後發展時卻出現了塔的最初形式——窣堵坡塔。如同是第428窟的另一座舍利塔就是窣堵坡形式,壁畫繪製得有些粗略。北周第301窟北壁一座塔保持了窣堵坡的基本形式(圖19),方形基座上是覆鉢形塔身,上有平

① 楊衒之著,范祥雍校注《洛陽伽藍記》,古典文學出版社,1958年,第171—172、329頁。

② 蕭默《天竺建築行紀》,三聯書店,2007年。

頭、相輪等。以後壁畫中這樣的塔形與其他塔形一直延續下去。

2. 早期壁畫中塔刹上的外來裝飾

北魏時期的第254、257窟的塔刹上均有三寶珠形式。其中第254窟南壁三重塔的刹頂用三個菱形表示成三叉形狀，每一個向上的菱形尖上有一個寶珠，形成三叉上附三寶珠的形式。第257窟的兩座塔上，由於壁畫變色和剥蝕嚴重，塔刹細部已難於辨别清楚，但刹頂仍可看出是由三寶珠組成。新疆克孜爾石窟壁畫中的塔(圖20)與莫高窟這兩窟中的塔刹很相似，亦有三叉三寶珠形或三寶珠形式。北周第428窟的金剛寶座塔主塔之外的四小塔刹頂上亦有一組三角形的三寶珠。

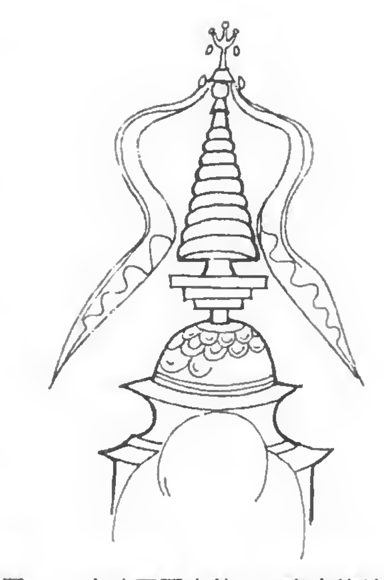


圖20　克孜爾石窟第205窟窣堵坡塔

據《賢者五戒經》上説"旋塔三匝者，表敬三尊，一佛、二法、三僧"，是爲三寶。塔上的三環、三珠或三輪，都是用形象表示三寶的意義。禮敬三寶，就要右繞佛塔，這種宗教儀軌起源很早，在現在的考古資料中可見印度巴爾胡特塔(約西元前150年至前100年)和山奇大塔(約西元前2世紀)上的禮拜浮雕圖像有塔、菩提樹、佛座、法輪、佛足跡和三寶標。隨著佛教的發展和傳播，在塔刹上置三寶，與塔共同組成禮拜對象，使塔成爲寺院中的主體建築。此外還有專門的三寶禮拜，如在佛教流傳的路途上有許多摩崖刻畫，時代從西元1世紀到7世紀不等，題材除對覆缽塔的禮拜外，還有三寶柱形式，現存巴基斯坦白沙瓦博物館中就有一個對"三寶禮拜"的造像石(圖21)。

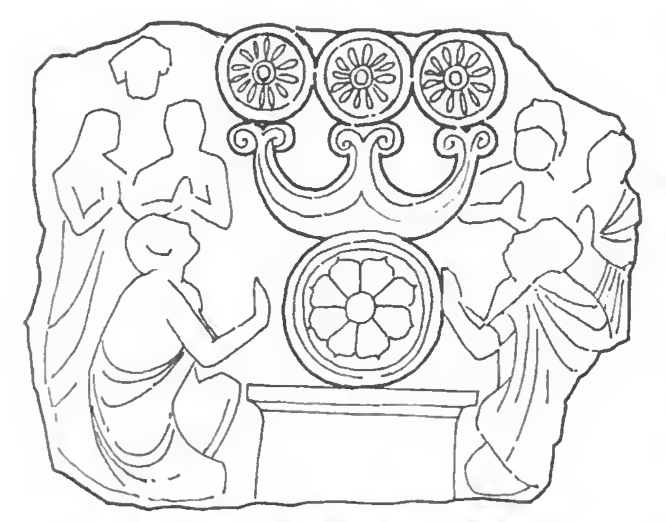


圖21　白沙瓦博物館造像石"三寶禮拜"

在早期的塔上還有一種裝飾，即在高聳的塔刹上懸掛長可及地的飄動的雙幡。據《洛陽伽藍記》記載，宋雲和惠生"初發京師之日，皇太后敕付五色百尺幡千口、錦香袋五百枚、王公卿士幡二千口。惠生從于闐至乾陀，所有佛事處，悉皆流佈，至此頓盡，惟留太后百尺幡一口，擬奉屍毗王塔"[1]。在西元5至8世紀佛教傳播路途之一的"罽賓道"，是連接

[1] 楊衒之著，范祥雍校注《洛陽伽藍記》，第171—172、329頁。

西域與中亞和印度的一條路途相對要短一點的道路,在道路兩邊的山崖上有很多巖畫,在佛教流行時期的巖畫上,就刻畫有很多塔的形象。到西元5至8世紀時的塔形已與佛教傳播之初的覆鉢塔形式發生改觀,"覆鉢丘正面開大龕,丘腰一周的垂飾已不再有。覆鉢丘之上是平頭,但頂部的相輪比過去高大的多,層數加多,通常是七重,相輪上下均懸幡"[①](圖22),敦煌壁畫中的塔剎上部就與這時期的塔剎相似,在七重相輪上懸掛長幡,這種形式在新疆克孜爾石窟中也可以看到。



圖22 罽賓道上覆鉢塔摩崖刻畫

四、結 語

世界三大宗教之一的佛教是隨著絲綢之路的興盛與繁榮,逐漸在有著古老文明的中國傳播開來的。"敦煌地接西域",得風氣之先,較早接觸到佛教文化,是佛教文化從西域傳來進入漢地的第一站,因此在早期石窟中明顯帶有外來因素。以後隨著佛教發展的中國化,早期的外來影響大多到隋唐時期就逐漸消失了,如尖拱券形佛龕、圓券形天宮圖等。

在建築畫中早期塔上懸幡形式,在隋唐時期以寺院中樹幡杆的形式出現,到宋代隨著密宗教的興起,又出現了塔剎上懸幡的形式。而窣堵坡式塔則一直貫穿始終,它是佛塔的一種基本形式,祇是在以後很多的窣堵坡塔上又增加了一些漢地因素,如在覆鉢形的塔身上增添大屋頂,或在中國傳統的重樓建築上增加一個窣堵坡塔作結等等,不勝枚舉。

敦煌石窟的開鑿不間斷地延續了十個朝代,歷時一千年,從中可以看出外來的佛教藝術是如何在敦煌深遠的漢文化影響下適應、順應和演變的。

(中國 敦煌研究院)

① 國家文物局教育處《佛教石窟考古概要》,第290頁。

魏晉南北朝美學的具體呈現
——以莫高窟第254窟壁畫藝術为例

陳海濤　陳　琦

敦煌莫高窟北魏第254窟的壁畫藝術是公認的佛教藝術史的高峰之作,它所創作的時代又恰是中國美學史上成果最豐富的階段,是從顧愷之到謝赫、劉勰的一個世紀。在此期間,一系列中國古代美學史上最重要的範疇與提法被表述出來,而這些抽象出來的理論,在同時代的佛教美術實踐中是怎樣具體表現的?我們希望通過對敦煌254窟壁畫進行細緻的觀察與分析,從"情、勢、形"等範疇入手,嘗試去探討其時代美學與繪畫藝術實踐之間細緻豐富的關聯,促進我們對這些美學範疇與藝術表現之間的相互見證與生動認知。

公元492年,一位法名爲超辯的高僧在南朝齊的首都建業(南京)圓寂了[①],他來自敦煌,俗姓張。他在敦煌濃鬱的佛教氛圍中開始修行並度過少年時代,由於仰慕南朝的佛教盛世,於是,他走過一條古而有之的道路,從敦煌到青海,復至巴蜀,最終來到了心儀的建業。當他在建業完成了卓絶的修行,以春秋七十有三的高齡遷化時,佛教學者、佛教藝術的規劃大師僧祐爲他設計製造碑墓,僧祐的弟子、《文心雕龍》的作者劉勰爲他撰寫碑文。

透過超辯極富象徵性的人生際遇,我們可以饒有趣味地想像:佛教文化如何跨越遥遠的山程水驛,實現南北溝通與交融,以及聞名遐邇的歷史人物是如何關聯在一起的。僧佑卓越的設計藝術與劉勰雅睿的文辭一起,向一位來自遠方的僧人致敬,真是一件盛事。

當超辯去世之時,他的家鄉敦煌,城東四十餘華里的莫高窟,一處新的洞窟或許已然動工,或許即將落成。這就是本文要探討的254窟。這些在254窟設計與繪製佛教壁畫的人們,也在用他們的巧思與生花妙筆,呼應著當時風起雲湧的美學實踐與理論創新,以及這一潮流的代表者:從劉勰、謝赫到宗炳、王微,以及上溯到百年前的顧愷之、戴逵[②]。

敦煌莫高窟作爲完整保存了千年營造序列的佛教藝術寶庫,爲我們提供了體悟壁畫匠心、深入認識古代美學實踐的契機,現代學者對其進行的美學研究成果頗豐[③]。本文試圖通

---

① 見(梁)釋慧皎撰,湯用彤校注《高僧傳》,中華書局,1992年,第471頁。

② 上述的數位,除謝赫、王微、顧愷之外,都是有很高修養的佛教信仰者。而王微的理論也受到佛學的影響。顧愷之在佛教寺院中創作過他的名作《維摩詰像》,是中國最初的佛畫大家,並且其藝術理論深受佛學影響。謝赫因生平不詳,闕論。

③ 對於敦煌藝術美學研究的學術史梳理,請參见易存國《敦煌藝術美學》的导论部分,上海人民出版社,2005年,第1—33頁。

過對敦煌莫高窟最爲經典的洞窟之一,北魏254窟的對壁臨摹過程中的細緻觀察與研究[1],找尋它們與同時代的美學理論創造之間的生動關聯。

一、莫高窟第254窟的簡介



圖1 254窟中心柱(吴健攝)

莫高窟北魏第254窟開鑿於465—500年之間[2],是莫高窟現存最早開鑿的北魏洞窟之一,它是一個中心塔柱式洞窟(圖1),整體保存相當完整,爲衆多學者所關注[3]。在前室南北兩壁繪製了四鋪佛教故事畫,都是公認的佛教美術史上的經典之作,有著强烈的信仰感召力和藝術表現力。本文將就其中的三鋪壁畫的藝術表現與其時代的美學思路間的重點關聯展開討論。

我們先簡要瞭解這三鋪壁畫的故事内容:《捨身飼虎》、《割肉貿鴿》、《降魔變》[4]。

《捨身飼虎》[5]講訴了釋迦牟尼佛的前世:薩埵(朵)(Mahasattva)王子,在與兩位兄長山間游玩的途中,爲了拯救一隻因生産而饑餓瀕死的母虎和它的虎崽們,慈悲而決絶地捨出自己肉身飼虎的故事。尤爲感人的是,當老虎們無力吃躺在面前的薩埵時,他再次登上山崖,以竹枝刺頸出血,然後跳下,讓衆虎先舔舐血,氣力有所恢復,再將他啗食。儘管親人們最初悲痛欲絶,但他們還是觉醒过来,爲薩埵的慈悲功德建塔紀念,高聳的佛塔也預示著薩埵未來的成佛(圖2)。

《割肉貿鴿》[6]講訴了一位仁慈的國王尸毗(Sibi),他成爲了天神試煉的對象,天神和他的

---

① 關於臨摹作爲一種研究手段的方法論,請參見史葦湘著《臨摹是研究敦煌藝術的重要方法》,《敦煌歷史與莫高窟藝術研究》,甘肅教育出版社,2002年。

② 見樊錦詩、馬世長、關友惠著《敦煌莫高窟北朝洞窟的分期》,《敦煌研究文集》,甘肅人民出版社,1982年。

③ 對於254窟的整體研究,參見Abe,Stanley Kenji(阿部賢次),*Mogao Cave 254: A Case Study in Early Chinese Buddhist Art*,UC Berkeley PH.D dissertation,1989; 及其中文縮寫《莫高窟第254窟的藝術和佛教實踐活動》,《1990年敦煌學國際研討會文集(石窟藝術編)》,遼寧美術出版社,1995年,第160—164頁。還有Hsio-Yen Shih(時學顔),"Readings and Re-readings of Narrative in Dunhuang Murals",*Artibus Asiae*, Vol.53, No.1/2 (1993), pp.59-88。以及濱田瑞美富於新意的著作《莫高窟第254窟的造像壁畫和觀想念佛——試論敦煌北朝時期中心柱窟的造像構思》,《藝術與科學》卷九,清華大學出版社,2009年。

④ 關於這三個壁畫題材較詳細的圖像學研究,請參見賀世哲《敦煌圖像研究——十六國北朝卷》,甘肅教育出版社,2006年,第169—177、205—212頁。

⑤ 254窟的《捨身飼虎》依據《金光明經・捨身品》繪製,對於《捨身飼虎》圖像研究的學術史歸納請參見:陳海濤、陳琦《莫高窟第254窟〈捨身飼虎圖〉的結構分析》,《〈敦煌壁畫藝術繼承與創新〉國際學術研討會論文集》,上海辭書出版社,2008年。本文的寫作採用了前文的一些例證,但由於研究的進展,與當時更重感受的表述不同,本文更著力於將這些圖像與當時的美學思考聯繫起來。

⑥ 254窟的《割肉貿鴿》依據《大莊嚴論經》、《賢愚經》、《大智度論》等繪製。《捨身飼虎》與《割肉貿鴿》表現了釋迦佛的前世,屬於本生故事(Jataka)。



圖2 254窟《捨身飼虎》圖(原大169×145cm) 陳琦綫描

臣子化爲鷹與鴿子,追逐而下。爲了保護尋求庇護的鴿子,又公平地對待需要食物的鷹,屍毗王做出了驚人的決定,以自己等重的身肉換取鴿子。但考驗的殘忍亦出人意料,直到屍毗王身上所有的肉被割光,天平中的鴿子依然比割下的肉更重。於是,屍毗王拚盡全力,以全身坐入秤盤,換取鴿子的生命,並且無怨無悔。天神爲之震動,屍毗王又被恢復了完滿的肉身,屍毗亦是釋迦的前世(圖3)。



圖3 254窟《割肉貿鴿》圖(原大166×151cm)

《降魔變》這鋪壁畫講訴了釋迦牟尼即將證悟成佛[①],欲望之主魔王波旬(Mara)害怕他的覺悟會使得人們都脱離利欲的網羅,所以,帶領魔軍前來騷擾,但無論魔軍使用武力攻擊還是美色誘惑,都被釋迦以禪定、慈悲和智慧化解。魔衆最後潰

① 降魔變所依據的經文主要爲《普曜經》、《過去現在因果經》、《佛説觀佛三昧海經》、《佛所行贊》等經典,因爲表現了佛的生平,稱爲佛傳故事(Narrative)。對於《降魔變》圖像研究的學術史歸納請參見:王平先《莫高窟北朝時期的降魔變初探》,《敦煌研究》2007年第6期。



圖4 254窟《降魔變》圖(原大264×169cm) 陳琦綫描

不成軍,紛紛降服,而釋迦也度過了考驗,證得覺悟。這鋪表現豐富、形態衆多的壁畫形成一幕佛教美術史上少有的嬉鬧喜劇[1](圖4)。

254窟的這三鋪壁畫都繪製在前室,窟門和明窗進入的光綫使前室十分明亮,畫面的位置也適宜觀瞻。這與北魏佛教重視禪觀的修行方式有關[2],修行者進入到洞窟中,通過他們的一系列虔誠細緻的觀看、冥想與繞塔念佛,在心靈中再現佛的光耀輝煌的法身[3],以求獲得佛的護佑。也表明這些畫面都是爲了信衆的觀看而畫,而非爲了積累福德、做功德而畫在高聳或昏暗的空間中,對是否滿足觀衆的觀看並不太在意。這個前提使得我們可以更細緻的討論在畫面中蘊含的視覺安排及美學意味。

二、254窟時代的敦煌與南朝美學的關聯

魏晉南北朝是一個藝術和美學的自覺時代。但從現存史料看,魏晉南北朝的美學重心位於南朝,北魏在5世紀的美學理論創造見載不多。但地處河西走廊最西端的敦煌,除去經過中原的途徑獲得的與南朝美學的溝通,也有其自身的因緣,可以令那些在莫高窟虔誠供養與繪製的世家大族、僧侣、畫师們,對華夏美學潮流的奔湧並不陌生。

本節將從四個方面談敦煌在當時與先進的南朝文化區域的關聯:

---

① 莫高窟至唐出現《勞度叉鬥聖》圖,也堪稱佛教藝術中戲劇衝突强烈、喜劇感十足的珠聯之作。

② 參見湯用彤《漢魏兩晉南北朝佛教史》第十四章《佛教之北統》,及第558—559頁,北京大學出版社,1997年。

③ 參見劉慧達《北朝的石窟與禪觀》,附録於《中國石窟寺研究》(宿白著),文物出版社,1996年,第331—348頁。賀世哲《敦煌莫高窟北朝石窟與禪觀》,《敦煌研究文集》,甘肅人民出版社,1982年。

1.本土的傳統與内在的素養

敦煌自漢武開邊,便已成爲漢族聚居地。魏晉以來,關中騷動,中原塗炭,敦煌與河西更是海内少有的安定之地,衆多家族遷移來此,安享兩個世紀之久的和平[1]。這種歷史條件使得敦煌本土擁有高度的漢文化成就,孕育産生了衆多的有重大影響的儒學學者和書法家。在5世纪初以敦煌爲首都建立的西涼便奉東晉爲正朔,彼此有廣泛的文化典籍交流。在之後的朝代更替中,儘管當權者對南朝的態度變得更爲複雜,敦煌也經受了戰争動蕩的考驗,但以世族爲社會核心的結構未變[2]。敦煌本地的漢文化傳統卻使之依然有良好的平臺,更易於接受南朝更先進的漢文化。莫高窟自早期開窟造像便不是照搬西域,而是融合了漢文化傳統。254窟内在的設計因素也表明了其漢文化的核心[3],254窟融合了西域與漢地的樣式,以窟前的人字披、木構斗拱、闕形龕來配合西來的支提窟樣式,是一種重要的洞窟形制。揭示了設計者所秉持的强烈的漢文化因素。環繞整窟所書寫的漢字千佛名號,當年爲供信衆念誦之功用,也表明此窟多是以漢文化背景的信衆族群爲宣教物件的。而從254窟的佛教壁畫與經文的細緻嚴密的對應關係和表現技巧來看,當時設計、繪製這些畫面的並非糊口而已的畫工匠師,而是有高度佛學、藝術修養的專家[4]。這也符合那個時代高水準藝術家投身公共藝術創作的潮流。所以,雖然沿用了部分西域來的佛教美術傳統,但他們依然表現出高度的融合与開創性[5]。在創新中,儘管出於南北風習氣質的差異,其藝術表現的剛勁與南朝的飄逸柔美有所不同[6],但正是華夏美學的資源使得他們在西來的圖像傳統中創造出迥異於西來的藝術圖像[7]。

---

① 除了歷史文獻的記載,考古發掘也證實了敦煌的長期安定和平,在中原動蕩,致使墓葬薄葬成風或不封不樹的魏晉時期,敦煌一帶的家族墓園卻井然有序,長期使用,墓的建構頗具規制,且並無匪盗踐墓之憂。見鄭巖《魏晉南北朝壁畫墓研究》,文物出版社,2002年,第159頁。

② 參見史葦湘《世族與石窟》,第124—136頁。

③ 在254窟的藝術表現中,既有來自於西域的形象和明暗塑造法,又有書法用筆的鋭利綫條來統攝形象,表現了畫師豐富的審美融合,其核心還是漢文化的。對兩地繪畫技法的區别與借鑒,參見羅照輝《印度犍陀羅藝術對中國審美觀念的影響》,《中國印度文學比較論文選》,中國美術學院出版社,2002年。

④ 自唐張彦遠開始,已經開始回顧與思考何謂真正的藝術與藝術家的問題,在他看來,不是爲了現實的功利目的而繪畫才能得出富於"骨氣"與"氣韻"的畫作。參見高名潞等譯《外國學者論中國畫》,湖南美術出版社,1986年,第37頁;轉引自范明華《〈歷代名畫記〉繪畫美學思想研究》,武漢大學出版社,2009年,第91—96頁。而佛教藝術實踐的奉獻與積累福報的心態,又有利於畫師脱離眼前的利益束縛,創造出高水準的作品。

⑤ 254窟的這種開創性我們將在每個體裁的圖像史中,通過對比而明顯得出結論。

⑥ 關於南北朝審美文化與藝術氣質的研究分析請參見李天道主編《中國南北朝審美文化的差異及成因》,《古代文論與美學研究》,商務印書館,2005年。

⑦ 文中所討論的美學範疇在南朝的提出,多早於254窟的開鑿,有的甚至早半個世紀左右,例如"勢",因此,這些美學範疇有足够的時間進行傳播與發揮影響。

2.時代的趨向

254窟開鑿的時段(465—500)基本處於孝文帝(471—499)時代,這位對漢文化心存仰慕[①]並頗有儒、釋修養[②]的君主,推動了北魏社會的全面漢化[③]。與南朝的交流,互市與互使也較以往頻繁[④],在這種社會氛圍下,瞭解南朝美學的新思應較便利。並且當時北朝士族中的人物俊雅,容止修養,博學才辨,常常不下於南方[⑤],從此觀之,南北雙方高端的漢文化與美學思考有密切聯繫。

3.佛教藝術的共同繁盛

敦煌本土的佛教有悠久的傳統,衆多對漢地影響深遠的高僧曾在此駐錫,莫高窟的開鑿至此也有百年左右的歷史。此刻,佛教在中國大地上獲得了規模空前的虔誠信仰[⑥],北魏衆多石窟寺的營造與南朝的佛教藝術活動都如火如荼地進行著。佛教藝術作爲當時最爲時尚的藝術門類,在大江南北都達到了前所未有的繁榮。"一像之成,其四遠士庶,並提攜香華,萬里來集,供施往還,軌跡添委"[⑦],斬山立像,攀空建塔,工程之大,技巧之精[⑧],皆前所未有。传统上敦煌高僧們曾到南朝游歷駐錫修行[⑨],當時也存有南北佛教交流的多種管道[⑩],這種佛教藝術的繁榮和南北方的溝通,對北魏的藝術風氣有深刻的觸動[⑪],敦煌自不例外。有趣的是,

---

① "逮高祖(孝文帝)馭天,銳情文學,蓋以頡頏漢徹,掩踔曹丕,氣韻高豔、才藻獨構。衣冠仰止,咸慕新風"。見(北齊)魏收《魏書·文苑傳序》,中華書局,1974年,第1869頁。

② "雅好讀書,手不釋卷,五經之意,覽之便講,學不師受,探其精奥。史傳百家,無不該涉。善談《莊》《老》,尤精釋義"。見《魏書·高祖紀》,第187頁。

③ 自孝文踐極,便更爲重視南朝文明,許多巧匠被派往南朝學習營造規劃與藝術,如蔣少游便於公元491年被派往南朝齊"摹寫宫掖",帶"圖畫而歸",而至494年北魏自平城遷都洛陽,又陸續改變拓跋族的姓氏、語言、服飾之制,這種向漢文化靠近的趨勢達到頂峰。

④ 據劉濤先生研究,孝文帝期間,南北方遣使互通的頻率由之前的平均27個月一次變爲15個月一次,溝通大爲頻繁參見劉濤《魏晉新書風在江南的發展與南朝書法的北傳》,載巫鴻主編《漢唐之間的視覺文化與物質文化》,文物出版社,2003年,第617—618頁。

⑤ 可參見逯耀東《北魏與南朝對峙期間的外交關係》,《從平城到洛陽》,中華書局,2006年,第262—268頁。

⑥ 關於佛教在中國發展的大高潮,參見(法)謝和耐《中國社會史》,江蘇人民出版社,1995年,第175—177頁。

⑦ 《高僧傳》,第492頁。

⑧ 關於佛教的建築與藝術工程的繁盛及對中國手工業、經濟等的促進,請參見(法)謝和耐著、耿昇譯《中國5-10世紀的寺院經濟》,上海古籍出版社,2004年,第241頁。

⑨ 參見嚴耕望《南北朝時代高僧游錫圖》及附表,上海古籍出版社,2007年,第59—63頁;以及杜斗城《東晉時期敦煌高僧的南巡及游歷於敦煌的僧人》,《敦煌學》第25輯,臺北,樂學書局,2004年。

⑩ 參見周健《南北朝時期南北佛教界的交往》,《許昌師專學報(社會科學版)》1995年第4期。

⑪ 從書法史的角度看,北魏在5世紀後期便以南朝新書風爲範式了,見劉濤《魏晉新書風在江南的發展與南朝書法的北傳》,第616頁。

而美術的南朝影響,最早見於實物的如公元484年之前繪製的平城司馬金龍墓漆屏風畫,至遷洛後,那些石棺綫刻畫受到南朝影響,更是發生了令人驚訝的變化。巫鴻對此變化有細緻論述。見巫鴻《重屏:中國繪畫中的媒體與再現》,上海人民出版社,2009年,第83頁。

佛教藝術的變化可參見宿白《北朝造型藝術中人物形象的變化》,《中國石窟寺研究》,第349—354頁。

從文獻看來,南朝逐漸將整個南北地域的佛教藝術成就作爲一個整體來看待和彼此比照[①],這也證明他們之間的交流瞭解日深。

4.交通的方便

敦煌制轄西域,又扼守青海高原的西北出口。歷史上,南朝與西域的聯繫便常通過青海高原的"河南道"進行,甚至還有普通的江南人在高昌長期流寓,是連接西部與南方的要道[②],這條路衹在政治格局劇烈改變時有過中斷,但終歸於恢復[③]。敦煌本身曾是這條道路的重要部分[④],雖然在北魏期間,敦煌與此道路上的吐谷渾,西域分屬不同政權轄制,但地理距離近便。並且在這種道路上行進的使團,互市商人都往往與佛教僧團有特殊的聯繫,樂於提供幫助[⑤]。故即使有北魏之邊禁約束[⑥],而敦煌仍可能近水樓臺,對南朝之新思多有獲益。

三、從254窟壁畫藝術看時代美學范疇

如表所示,我們將從藝術創作和美學中最核心的因素"情"入手,進入到視覺的層面"勢",再進入到更具體的表現"形",然後回到综合的層面"審美創作論"。

美學範疇	層面	文中選取的對應圖像
情	最核心的因素	254窟整窟
勢	視覺與心理的整體呈現	降魔變、割肉貿鴿、捨身飼虎
形(傳神寫照、以形寫神)	更爲具體的表現	降魔變、割肉貿鴿、捨身飼虎
審美創作論(積學以儲寶)	綜合的創作層面	降魔變

① 在劉宋時代一尊佛像被稱爲"光相之工、江左(南朝範圍)稱最",到後來的梁代僧祐監製的一尊大佛,被譽爲"自蔥河以左(南北朝範圍),金像之最,唯此一也",這種從"江左"到"蔥河"的地域範圍與認知範圍的擴大,將兩地的佛教藝術放在一個範疇内進行比較,或許表明南北佛教的溝通瞭解在加深。見《高僧傳》,第493—494頁。

② 唐長孺《南北朝期間西域與南朝的陸路交通》,《魏晉南北朝史論拾遺》,中華書局,1983年。又見唐長孺著,閻文儒、陳玉龍編《北涼承平七年(449)寫經題記與西域通往江南的道路》,《向達先生紀念論文集》,新疆人民出版社,1986年。

③ 此路於444—459年間没有通使記載,道路或因北魏逐走青海吐谷渾的勢力而告中斷,後隨著吐谷渾回據青海而再通。參見唐長孺《南北朝期間西域與南朝的陸路交通》,第174—176頁。

④ 前文提到的高僧超辯便是經由此路到達南朝首都建業的。

⑤ 參見周健、李福蓮《南北邊貿及聘使對佛教交流的作用》,《許昌師專學報(社會科學版)》1996年第2期。

⑥ 北魏之邊境"邊荒"不許人通過,但其重點地段主要集中於與南朝接壤的淮泗之間,即使如此,依然有民衆犯禁越境貿易或行各色事宜。而在敦煌地區,由於多種政治力量錯綜複雜,地理上又並無天險阻隔,其邊荒與邊禁未必如東部之嚴整,加之佛教僧人的社會文化權威及社群網路,則彼此交流之空隙或更多。可參見逯耀東《北魏與南朝對峙期間的外交關係》,第275—283頁;以及《試釋論漢匈間之甌脱》,第298—302頁,兩文皆收録於《從平城到洛陽》;還有北村一仁《論南北朝時期的亡命——以社會史側面爲中心》,《魏晉南北朝隋唐史資料》第22輯,武漢大學文科學報編輯部編輯出版,2005年。

1.情

“漢末魏晉六朝是中國政治上最混亂、社會上最痛苦的時代,然而卻是精神上極自由、極解放,最富於智慧、最濃於熱情的一個時代,因而也就是最富有藝術精神的一個時代。”[①]

魏晉南北朝期間的戰爭動蕩極大地促進了人們對人生況味“銜血哀傷”[②]的體驗,正如鍾嶸(? —約518)在《詩品》中所總結的那些感蕩心志的情思[③],“山川崩頹,即履危亡之命;春秋迭代,必有去故之悲”的感時之悲,“舟楫路窮,星漢非承槎可上;風飆道阻,蓬萊無可到之期”,對未來的期望與茫然,使“窮者欲達其言,勞者需歌其事”[④],“情”的抒發被格外重視。254窟開鑿的時段,也正見證了敦煌歷史上最動蕩艱難的時刻之一[⑤],對抗西北悍敵柔然騎兵[⑥]的戰爭不斷在敦煌城外打響,儘管敦煌險些被顢頇的朝廷所放棄,但敦煌軍民頑强勇敢的抵抗和朝中明智者的建議保全了敦煌的歷史生命[⑦]。佛教社團在官方系統的組織框架之外,基於共同的信仰,建立“邑義”之類的組織,通過組織民衆們共同參與造像,辦齋會,施捨救濟等社會慈善事業[⑧],也是敦煌社會在動蕩中保有整體的團結和力量的重要基礎。那些虔誠的開窟者,很可能在最困難的時候還延續著石窟開鑿的工作[⑨]。“逼迫危慮”的時代背景也決定了他們對生命之“情”的悽愴有豐富體驗;也正是這“骨橫朔野,魂逐飛蓬,負戈外戍,殺氣雄邊”[⑩]的抗爭之境,加之佛教“护世护法护国”的思想、安定社會民心的教義[⑪],令他們呼喚奉獻,贊美從容與鎮定[⑫]。“這種充滿人生閱歷和生活錘煉的心理人格結構:它在痛苦、艱難、困阻、死亡中錘煉過,經歷過,領略過……”[⑬]

---

① 宗白華《論〈世說新語〉和晉人的美》,《中國美學史論集》,安徽教育出版社,2006年,第123頁。

② 陸機《漏思賦序》

③ 參見袁濟喜《六朝美學》,北京大學出版社,1989年,第206—212頁。

④ 庾信《哀江南賦序》

⑤ 此時代的敦煌狀況,請參見宿白《兩漢魏晉南北朝時期的敦煌》,第232—243頁。

⑥ 張金龍先生對此時段北魏与柔然的整體戰局進行了研究,參見張金龍《北魏中後期的北邊防務及其與柔然的和戰關係》,《北魏政治與制度論稿》,甘肅教育出版社,2003年。

⑦ 當時敦煌的戰爭情況與敦煌的放棄與保存之爭,見《魏書·高祖紀》,第137、139、140頁,及《魏書·尉古真傳附侄孫多侯傳》,第657—658頁;《魏書·韓秀傳》,第953頁。

⑧ 參見侯旭東《北朝鄉里制與村民的生活世界——以石刻爲中心的考察》,《歷史研究》2001年第6期。

⑨ 當時石窟開鑿的狀況,可參見索伯(Alexader C. Soper)《北涼和北魏時期的甘肅》,《敦煌研究》1999年第4期。但筆者並不認同索伯先生所認爲的,敦煌北魏石窟的開鑿是在半與世隔絶的狀態下進行的觀點。

⑩ 鍾嶸《詩品序》

⑪ 例如254窟《捨身飼虎》所依據的《金光明經》,便因據信其有衛護國家、懺悔過業的功能,能夠對抗戰爭、饑饉、匱乏等一切不理想的生活社會狀況而長盛不衰。在後期的吐蕃進攻敦煌的戰爭期間及其統治期,其再譯版本《金光明最勝王經》更是十分流行。參見沙武田《〈金光明最勝王經變〉在敦煌吐蕃期洞窟首次出現的原因》,《敦煌歸義軍史專題研究四編》,三秦出版社,2009年,第632—633頁。

⑫ 敦煌民衆的勇敢與堅毅,可在約三個世紀後的吐蕃對敦煌長達十一年的圍困中再次看到。S.570號文書記載了敦煌民衆在戰爭中的表現:“復遇犬戎大舉,淩暴城池,攻圍數重,戰爭非一,汝等皆亡,軀徇節供,奉命輸誠,能繼頭顱之忠,不奪斐豹之勇”,參見史葦湘《世族與石窟》,第132—133頁。

⑬ 李澤厚《華夏美學·美學四講》,三聯書店,2008年,第144頁。

从此角度出发,或可更貼切地領會254窟故事畫整體所具有的强烈而豐富的心靈氛圍。

《捨身飼虎》中既有徹骨的悲痛:懷抱死去薩埵的老母、撲地的親人、慟哭的收斂骨骸者;也有“聖賢暎於絶代,萬趣融其神思”[①]的薩埵高舉起手發願與從容奉獻,他們的情感如此富有衝擊力,共同構成了畫面的深沉與崇高。

《割肉貿鴿》在情感表現的微妙性上更進一步。在《割肉貿鴿》中,畫面下側的三位眷屬依據她們的年齡、身份,同在悲痛中又有著複雜的身體語言表現與内心活動,或撲上前去抱膝勸阻;或於中間顧盼;或在最遠端,手持信物[②]悲切凝望。而上方一位持花的家眷站在屍毗王身邊,表情悲痛。一向運筆穩健的畫師卻刻意將她手中的花朵綫條畫得顫動不已,花頭垂下,似因悲痛而抖動枯萎。

在《降魔變》中則以釋迦在如潮涌來的魔軍中的巍然不動,强調了在危機中精神的安然鎮定。

“自魏晉以來,社會動蕩强烈地震撼了人們的心靈,危機促進了人性的覺醒與思考力的發展,生命的苦痛激發了人們對人生的高度敏感與思考”[③]。正是254窟中這種種对悲壯宏大、細微精巧的“智慧兼深情”[④]的表現,構成了其藝術如此感蕩人心的基礎,也統攝了其包含的其他美學範疇。

2.勢

“勢”是華夏美學中最爲核心的範疇[⑤]。“勢”意爲趨向,方向,動態。核心屬性是一種力量的生成與運動表現。曾被政治、軍事、風水堪輿的理論所廣泛使用,而後在書法史中,“勢”也顯示了空前的重要性[⑥]。

在繪畫中,東晉畫家顧愷之(約346—約407)在《畫雲臺山記》一文中細緻地記録了他對“勢”的思考[⑦],這也是迄今出現在畫論中最早的論“勢”之文。他規劃一幅道教題材的畫作,作品中的山水成爲表現道教超越感與高邁氛圍的重要元素,“勢”被特別重視,他設計畫面中的山“勢”蜿蜒如龍,並利用鮮豔的朱丹突出具有險絶之“勢”的山,讓畫的主角“天師”坐在山上。山石相互呼應重疊以强調著“勢”的運行,“並諸石重勢,巖相承以合”,畫面的結束處,飲水的白虎匍匐在山磵下,使得畫面勢的運行降下並收攏起來。在這篇論畫之文中,顧愷之對

① 宗炳《畫山水序》

② 在臨摹的過程中,我們發現《割肉貿鴿》畫面最左下角的眷属左手中捏有一環狀物,造型非常類似於戒指,如從畫面的情景及戒指的含義考慮是成立的。

③ 見劉濤《中國書法史・魏晉南北朝卷》,江蘇教育出版社,2002年,第2頁。

④ 李澤厚《華夏美學・美學四講》,第139頁。

⑤ 對於“勢”在中國文化史與美學史中的整體研究,請參見涂光社《因動成勢》,百花洲文藝出版社,2001年;(法)餘蓮著,卓立譯《勢——中國的效力觀》,北京大學出版社,2009年。

⑥ 見唐耕餘《〈筆陣圖〉孵化階段及其内容》,轉引自劉濤《中國書法史——魏晉南北朝卷》,第352頁。

⑦ 參見(唐)張彦遠《歷代名畫記》,人民美術出版社,1983年,第118—121頁。

“勢”的佈置與對觀者目光的預設成爲令人深感興趣的重點[①],在他的意圖中,觀者的目光正是在這“勢”的帶動下,通覽了豐富的畫面,領略到畫面山水險絶運行背後的宗教感。

顧愷之對於如何在公共空間中把握觀衆的興趣一向很有策略和智慧,他年輕時在瓦棺寺繪的維摩詰像便藉此大獲成功[②]。可以想見,在魏晉南北朝時期,在衆多寺觀壁畫等公共藝術的創造中,更大的畫幅[③],更複雜的故事,更多元化的展示空間,更多的公衆品評,促使畫師必須要更努力地考慮如何把握觀者們的目光,如何使畫面更有力、集中與富於表現性。從整體上講,最佳方案便是充分經營畫面的“勢”[④],“勢”形成不斷生發與運行的力,統攝了造型、色彩與故事情節,進而引導觀者的目光走向與心理感受,使作品與觀衆構成有效的交流與互動。正如顧愷之在《畫雲臺山記》中所設想的那樣,現代心理學的研究也已證實,視覺活動是一種積極的探索,與照相的消極性不同,它是有高度選擇性的,對於“力”的運行有極强的敏感,這也正是“勢”得以發揮作用的生理機制[⑤]。

“美學的進程,從純形象到神游意會,勢就在中間發揮了傳遞的功能”[⑥]。於是,“勢”成爲一個重要且獨到的華夏美學範疇,其影響源遠流長[⑦]。

在254窟的壁畫藝術表現中,“勢”同樣也被畫師所重視。

在《降魔變》中,魔衆們劇烈的動態所形成的力量趨向,與端坐畫面中央,如如不動的佛陀,以及佛陀飽滿的背光,形成了强烈的張力和戲劇性。透過這一動一静之勢的角力,觀者會感受到,在畫面上,最終魔衆們紛擾攻擊之勢被佛陀安定且外張的勢所震懾消解了。

另一鋪壁畫《捨身飼虎》以它的藝術感染力和複雜性著稱,它同時包含了共時與歷時的場面,被稱爲“異時同圖”的構圖方式。極爲繁密的人物場景,將整個故事情節盡數包含在不足2.5平米的壁面中,與《降魔變》較爲直白的勢的表現不同,《捨身飼虎》的勢設計了更爲複雜的運行之路[⑧]。勢蜿蜒行進在全畫面,形成自我回環,就如佛經中講述本故事的時空結構。正如劉勰在《文心雕龍・附會》中所言,“若夫絶筆斷章,譬乘舟之振楫”,當畫面的内容結束時,勢的力量還在綿綿不絶地運行。當觀者觀看完一次之後,勢還會帶領他不知不覺中

---

① 餘蓮對《畫雲臺山記》中“勢”的分析亦頗具啟發。見《勢——中國的效力觀》,第60—61頁。

② 顧愷之在瓦棺寺繪維摩詰像,預先便設法引起公衆輿論的懸念及關注,畫成後大獲贊譽,見《歷代名畫記》,第113—114頁。

③ 曹不興曾在五十尺的長絹上畫人物,見《歷代名畫記》,第113頁。

④ 後世的書法家董其昌也指出:“往餘以《黄庭》、《樂毅》真書爲人作榜署書,每懸看,輒不得佳。因悟小楷法欲可展爲方大者,乃盡勢也”,而米芾書法的成功,也在於他接受了别人的規勸:“需得勢乃傳。”這也更充分説明作品的尺幅及觀看環境的變化,會促使藝術家更强烈地追尋“勢”的把握。見《因動成勢》,第118—119頁。

⑤ (美)魯道夫・阿恩海姆(Arnheim, R.)著,滕守堯、朱疆源譯《藝術與視知覺》,四川人民出版社,1998年,第5、9、49頁。

⑥ 《勢——中國的效力觀》,第63頁。

⑦ 後代的畫家依然常以“勢”作爲創新點,例如,學者認爲元代畫家黄公望的創新風格便是將簡單、重復的形狀,慢慢結集成一個複雜的整體,以整體之“勢”引導觀衆的觀看。見(美)高居翰(James Cahill)《隔江山色:元代繪畫(1279—1368)》,三聯書店,2009年,第101頁。

⑧ 對於254窟《捨身飼虎》基於“勢”的構圖匠心的研究與分析,請參見《莫高窟第254窟〈捨身飼虎圖〉的結構分析》。

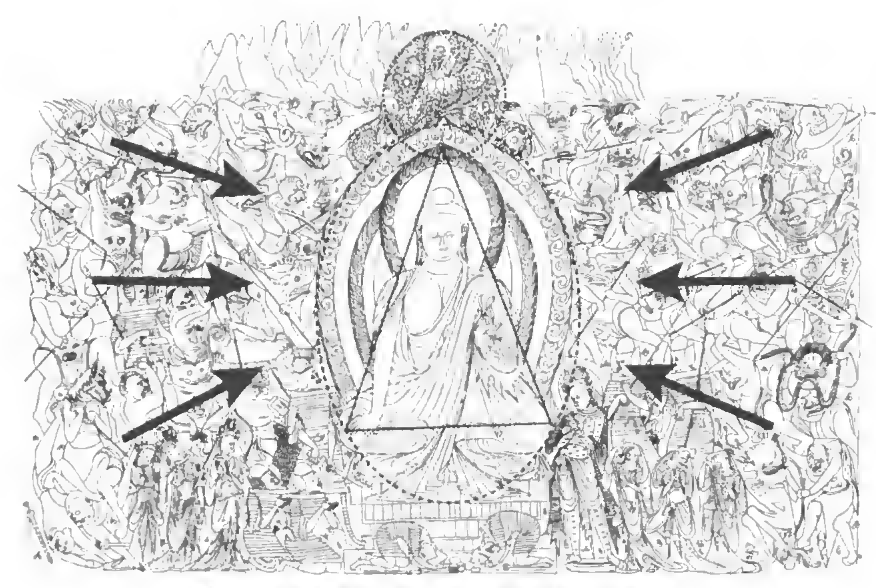


圖5 《降魔變》一靜一動之勢的對比與角力

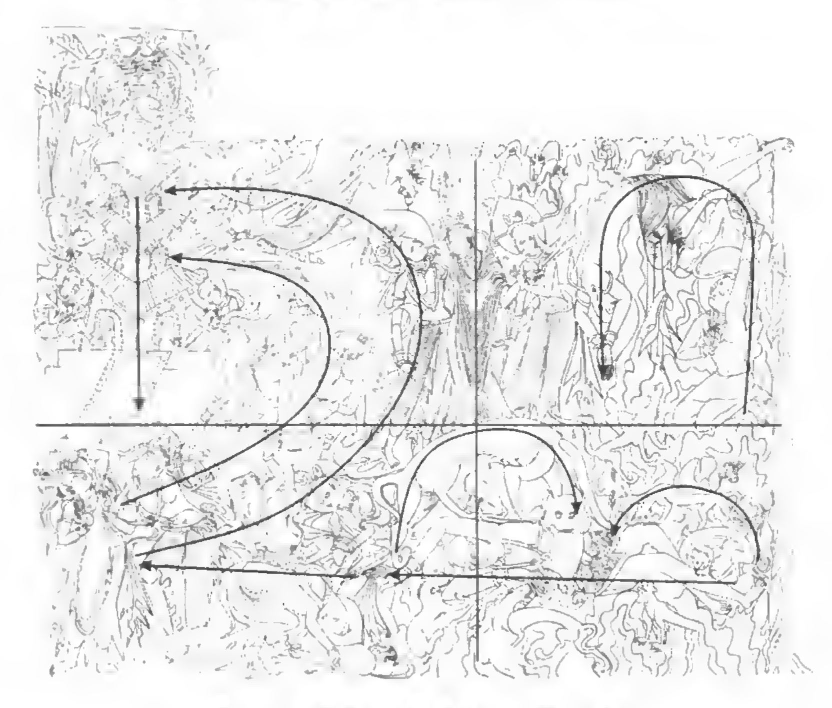


圖6 《捨身飼虎》圖複雜而回環的"勢"

再次開始新一輪的觀看——收穫更多與感動更深的觀看。

這位畫師的知識、經驗與體驗、信仰、直覺共同作用,去結構畫面的勢。勢的運行使得那些處於各個時空片段中的人物連接了起來,表達了感人至深的力量①。決絕的舉手宣誓的薩埵,從容刺頸的薩埵,以生命之力支援老虎的薩埵之手,都既是其自身,又是整體運行力量的

① 對此故事的宗教美學研究可參見山折哲雄《〈捨身飼虎〉図のルーツ》,肥塚隆、宫治昭編《世界美術大全集》東洋編第13卷,インド(1),第10—12頁,東京小學館,2000年;以及王耘《捨心無倦——摩訶薩埵本生之美學解讀》,《西域研究》2002年第4期。

一部分，並且飽含象徵性。恰如餘蓮先生所分析的："勢使具體的形狀能超越形象的限制……勢總能達到藝術的基本作用，即超越。有了勢，可見的形狀便能暗示無限，有形的世界因此具有了精神的向度。"[1]

對比捨身飼虎的圖像史，從早期西域及克孜爾石窟限於菱形格内的簡化表現，到敦煌後期及内地、日本的捨身飼虎圖，構圖變得多樣化，似乎再没有哪個畫面試圖在一個狹小的空間中建構如此複雜的"勢"，承載如此多彩的形象、嚴密的義理、深邃的象徵與情感，這也正是254窟這鋪壁畫如此爲現代觀衆所激賞的原因吧[2]。

如果没有現代科技的幫助，對另一鋪壁畫《割肉貿鴿》中的"勢"，我們的認知將會有重大的缺失。當我們僅憑肉眼觀察，我們會發現《割肉貿鴿》中有一種並未完成的"勢"。在畫面的下部分，由人物目光構成的"勢"的方向與力量非常明確。尸毗王的家眷哀婉地注視著畫面中央的尸毗王，他此刻正被割下身肉。尸毗王則鎮定地注視著畫面的右下角，在那裏，最殘酷的試煉時刻到來了。當全身的肉被割盡也没有秤盤那邊的鴿子重時，尸毗王決然地坐到了秤盤當中，畫面上表現爲一個白骨外露，但不忘雙手合十的人。於是，在畫面的下半部，通過視綫的連接關係，一個非常穩定的三角形的"勢"被構建了出來。但我們卻会观察到，畫面上半部分那些劇烈運動的形態：抖動的頭冠飄帶，追逐而下的鷹和鴿子，贊歎與哀傷的天人與眷屬，這些元素圍繞在尸毗王周圍，但卻缺乏與尸毗王的關聯，"勢"在此斷失了。





圖7 常見光下尸毗王的裙裾部分幾乎成爲空白，在紫外光下，已褪色的部分顯現了出來

當我們使用紫外光觀測設備[3]來重新觀看《割肉貿鴿》時，驚訝地發現，現在已幾成空白的尸毗王的裙裾上，已經褪色的部分又被紫外光所激發而變得清晰可見，那是繁密而波動的衣褶。這部分發現補充了我們肉眼觀察的不足，我們用電腦將缺失的衣褶補全。於是會發現，畫面上半部那些飛動激蕩的形象便與尸毗王富於動態的裙裾相連接，形成了一個富於動態的，倒三角形的"勢"。於是，畫面中的"勢"一静一動，一正一反，又彼此交集於尸毗王身上。如果説《降魔變》中的動静之"勢"構成了對抗性，而《尸毗王》一畫中的"勢"，則使尸毗王如玉樹臨風，從容、鎮定又

---

① 《勢——中國的效力觀》，第64頁。

② 阿恩海姆從視覺心理學的角度提出："在任何一件藝術品中，都是通過各種力的相互支持和相互抵消而構成整體的平衡的。這些力的關係所具的複雜性，對於造就一件藝術品的生命力來説是至關重要的。"參見《藝術與視知覺》，第26頁。

③ 本設備承敦煌研究院保護研究所樊再軒研究員幫助提供，特致謝忱。



圖8　被復原的《割肉貿鴿》圖中的一動一靜之勢的交匯

激昂、飛揚。恰如經文中所描寫的[①]，一位在痛苦中戰慄，亦因信仰而無怨無悔的屍毗王被交集於他身上的一静一動之“勢”塑造了出來。

北朝的禪觀經典强調信衆要對佛的影像和事跡獲得徹底的感動，“五體投地，泣淚像前”[②]。圖像與心靈感受之間的關係被佛教的禪觀修行特爲强化了，而“勢”便正是連接圖像與感動的橋樑。可以想像，這種由“勢”所營造的整體畫面氛圍無疑會給古代信衆們留下語言所無法傳達的感動與體悟。

3.傳神寫照正在阿堵中

對於目光與心靈的關係，曹魏初劉劭的《人物志》指出“徵神見貌，則情發於目”，西涼敦煌大儒劉昞[③]注曰：“目爲心侯，故應心而發。”灼灼目光代表了生命，無論是劉義慶（403—444）所撰的《世説新語》中神姿颯爽的人物目光，還是佛像上炯炯有神的與信衆相對視的眼睛，都鮮明的體現了目光的魅力[④]。

顧愷之或受到佛學中“形、神、照（見）”等命題的影響和啟發，而提出了“傳神寫照正在阿堵中”這個著名的美學命題[⑤]。爲了表達人物的“風姿神貌”，顧愷之曾畫人而“數年不點目精”[⑥]地苦心推敲，更是令大家皆知在繪畫中，眼睛與心靈的緊密關聯。

我們可以在254窟的壁畫中，看到許多讓我們難忘的傳神的眼睛。比如《降魔變》中魔女們秋波暗遞的眼睛[⑦]。《捨身飼虎》中薩埵母親懷抱死去的薩埵，失神下耷的眼睛，持骨骸的天人慟哭的眼睛等。

除了眼睛自身的形態，顧愷之也在“悟對通神”中指出了視綫與“傳神”的關係[⑧]。正如顧愷之的畫作臨本《洛神賦圖》中，在畫面兩端的主人公：曹植與宓妃彼此注視，悵然傳情，利用

① 《大莊嚴論經》卷一二、《菩薩本生鬘論・屍毗王救鴿命緣起第二》、《賢愚經・梵天請法六事品第一》等經文中都有記載，以《大莊嚴論經》卷一二中的記載與254窟的畫面最爲對應，經文强調了屍毗王的痛苦、肉體的軟弱和精神的決絶力量。

② 《觀佛三昧海經》卷九《觀像品》，《大正藏》第15册。

③ 劉昞事跡見《魏書・列傳第四十》，中華書局，1974年，第1160—1161頁。

④ 有學者認爲，這一大時代中漢地對表現眼睛的重視，受到了可以追溯到公元2—4世紀之羅馬雕刻及4—5世紀犍陀羅雕刻的西來文化的影響，見裴珍妮（Jennifer Purtle）《雲岡大佛的目光：漢唐之間的“形象性動勢”與“動態形象”》，巫鴻主編《漢唐之間的視覺文化與物質文化》，第117—155頁。

⑤ 此論又可細分出“傳神寫照”與“眼睛的傳神功用”兩部分，我們此處以後一部分爲討論重點。關於東西方藝術中眼睛重要性的討論，可參見巫鴻著《眼睛就是一切：三星堆藝術與芝加哥石人像》，《禮儀中的美術——巫鴻中國古代美術史文編》，三聯書店，2005年，第77—79頁。

⑥ 見《世説新語・巧藝》。

⑦ 魔女的眼睛可以見到反復修改位置的經營痕跡，也可見當時畫師對眼睛之重視。

⑧ 參見李澤厚、劉綱紀《中國美學史——魏晉南北朝編》，安徽文藝出版社，1999年，第457頁。



圖9 薩埵自我對視的目光

目光的連接在畫面上建立了傳神的紐帶。在《割肉貿鴿》中，畫面下半部分的"勢"，也是從眷屬注視屍毗王的目光，到屍毗王注視秤盤中自己的目光中傳遞與構成的。

而在《捨身飼虎》中，更有一處在美術史上罕見的視綫表現。當薩埵以竹枝刺頸，然後縱身跳下山崖時，"兩個"薩埵的眼睛在彼此對視。這種跨越時空的自我問詢，面對生死，寧静而決絶的眼神，表現了薩埵鎮定而豐富的情感，並具有了一種非同尋常的心靈深度和佛學意味[①]。

顧愷之曾感慨"手揮五弦易，目送歸鴻難"，意指用目光表現動態並傳神難度很大。而《捨身飼虎》的畫師在不同時空中，在自我的目光交錯中塑造了一種"心靈的動態"，用眼睛的"超時空"交流傳神，是在《捨身飼虎》異時同圖的表現傳統的基礎上的極大深化[②]，也是對顧愷之運用目光的進一步發展。

這種發展亦可能得益於美學家、佛學家、畫家宗炳(375—443)，他"首次明確提出了'人是精神物'的觀念，把人定義爲一種精神的，心靈的存在。里程碑式地在儒家標榜'禮義'人格，玄學追求'自我'人格之外，建立了'精神'人格。體現了古代士人人格理想由外而内、由形而神、由生命而精神、由存在而心靈的拓展深化過程"[③]。正是這種在對人的自我認知中"由生命而精神、由存在而心靈"的重大拓展，啟發了《捨身飼虎》的畫師繪製了"兩個"薩埵，他們的目光緊緊對視，如同"肉身我"與"精神我"之間在生死離别之際彼此的自我審視與問詢。"寂然凝慮，思接千載；悄焉動容，視通萬里"[④]，這種跨越時空的問詢至今仍令觀衆心潮澎湃。

4.以形寫神

"以形寫神"是指利用形體來塑造人物精神的藝術手法，並且"以形寫神"往往總是伴隨著藝術家對客觀世界的想像與創造一起出現[⑤]。這個美學命題由顧愷之提出，作爲畫家，這無疑是最重要的才能。

---

① 關於他們目光問詢的意味，可參見《莫高窟第254窟〈捨身飼虎圖〉的結構分析》，第212頁。

② 西域現存較早的《捨身飼虎》圖像中，多將刺頸與跳下的薩埵共同繪出。但從目前的圖像遺存來看，未見到有彼此目光交流的表現。

③ 見儀平策《中國審美文化史·魏晉南北朝卷》，山東畫報出版社，2000年，第311—312頁。

④ 《文心雕龍·神思》。

⑤ 對"以形寫神"的研究請參見《中國美學史——魏晉南北朝編》，第448—470頁。

（1）力與飛動的形

生命之力量與氣勢和美之間有著天然關聯。中國傳統中，這種關聯很早便被重視，孟子的"吾善養吾浩然之氣"，莊子的"解衣磅礴"，周易的"天行健，君子以自强不息"，都强調了此點。在中國的書法藝術中，對於事物生命之運動的表現也非常突出。從崔瑗在《草書勢》中所描寫的"竦企鳥跱，志在飛移，狡獸暴駭，將馳未奔"、"注岸崩崖"、"騰蛇赴穴"的草書形態，便可看出中國美學傳統對於力量與運動之生動表現[①]。在漢代墓室壁畫中，重要的藝術特點之一即動態與誇張，"善於把握動態中的物象，常使用極度誇張和劇烈變形的造型手法來營造戲劇性的矛盾衝突場面和故事情節的高潮氛圍"[②]。"東西方研究中國藝術的論者都認爲，中國藝術品所表現的理想美，其内在深意，均在盡情宣暢生命勁氣"[③]。

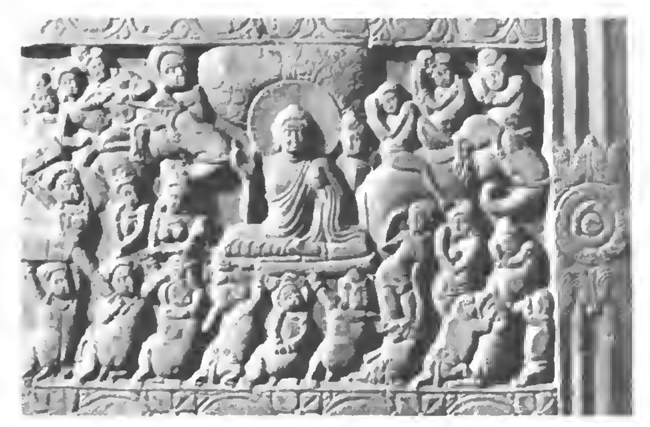


圖10　印度地區魔衆的侏儒般矮短，滑稽喧鬧（龍樹山考古博物館藏，公元3世紀）



圖11　犍陀羅地區降魔變的魔衆形態寫實，動態較小（公元2—3世紀）

在降魔變的魔怪表現中，254窟獨樹一幟，那些"張眼吐舌，跳踉偃僕，抵掌頓脚"的魔衆們，將整個身體繃成一條緊緊的弧綫，或反身發力刺矛，或兩臂外展擔山，表現出極强的力量感與動感。既區别於印度地區魔衆的侏儒般矮短的滑稽喧鬧（圖10）；也不同於犍陀羅地區的寫實但拘謹安静的羅列於佛身旁的造型動態（圖11）；同時，比西域克孜爾地區的降魔變更注意動態之力。254窟《降魔變》圖，儘管其"中心對稱式"構圖方式是西來的，但具體的形態表現則與西來的各種因素都不同。這就要回溯到漢文化中重視"力"與"飛動"的審美傳統。在漢代藝術中的神怪與人物、動物表現便極重運動感，那種整個身體繃成一條弧綫發力的表現屢見不鮮（圖12）。恰如鄧以蟄先生在《畫理探微》中指出："吾人觀漢代動

① 對於漢代審美表現中"粗獷奔放，雄肆健朗"的壯美文化形態的表述，見《中國審美文化史·魏晉南北朝卷》，第21—28頁。

② 漢代墓室壁畫的藝術特點研究請參見賀西林《古墓丹青——漢代墓室壁畫的發現與研究》，陝西美術出版社，2001年，第169—176頁。

③ 方東美《中國人的人生觀》，臺灣幼獅文化事業公司，1986年，第138頁。並參見汪涌豪《風骨的意味》，第278頁。

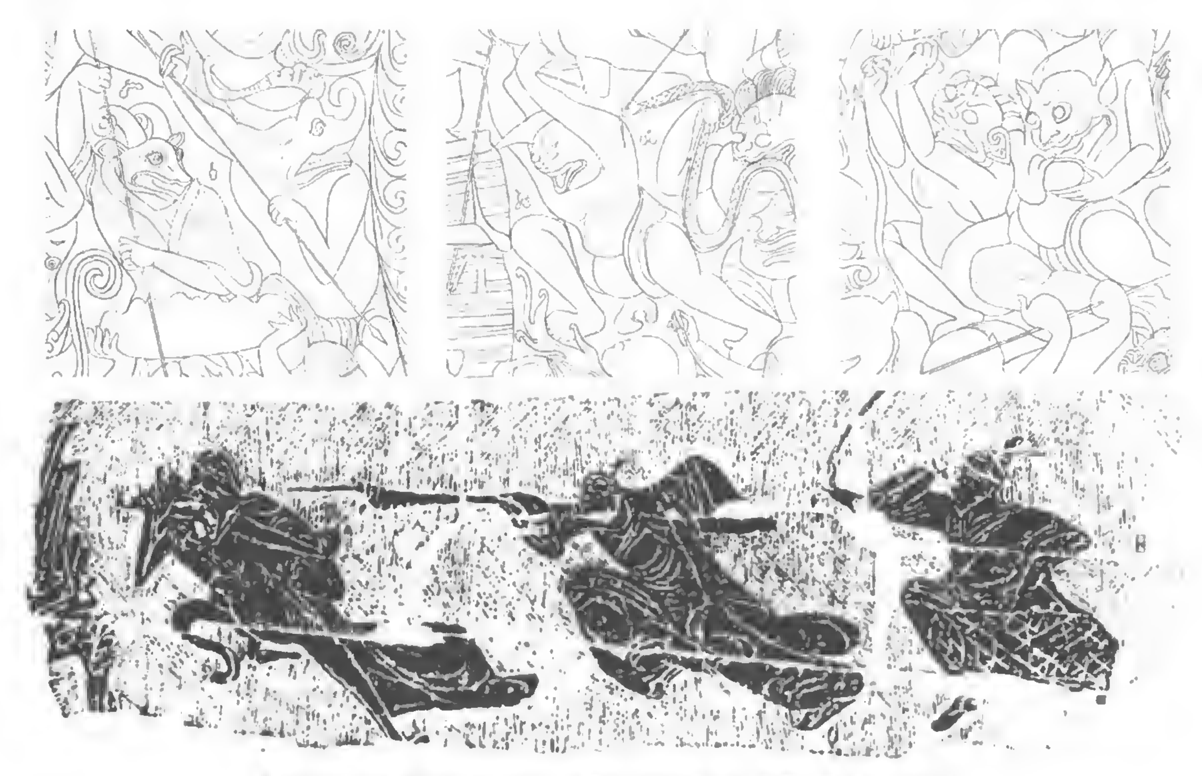


圖12 漢代藝術生動的表現形態與254窟《降魔變》魔衆的相似性

物,無分玉琢金鑄,石雕土範,彩畫金錯,其生動之致幾於神化,逸蕩風流,後世永不能超過也。漢代藝術,其形之方式唯在生動耳!"

而254窟的魔衆們在繼承漢代藝術的生動之外,又加强了個性特徵的表達,那些攻擊失敗的魔怪,面部與腹部的表情透露出的驚恐無措,非常風趣。而畫師更創造出兩個魔衆彼此糾繞着跌倒,將他們惶恐狼狽的狀態表現無餘。正如鄧以蟄認爲:"人物至六朝,由'生動'而'入神',更好的表現了人物的內在精神與性格。"[1] 254窟的《降魔變》中魔衆的表現也表現了這樣一種進程,一方面,它的力量感來自於華夏美學中重生動與力的表現;另一方面,它也對華夏美學的這種傳統更增加了精神性與性格的層面,更豐富耐看了[2]。就在整窟的壁面下沿,那些活躍的演奏樂器或舞蹈的藥叉力士(Yaksa),儘管面目與《降魔變》中的魔衆相似,但在豐富的動態之中則蘊含著佛教善神的輕靈與活潑,性格上與魔衆便拉開了距離。

在《捨身飼虎》整體比較穩重的造型感中,畫師將最富於"飛動"感的造型賦予了白塔邊上的飛天,他這昂揚的動勢也將畫面之前沉鬱的氣息一掃而空,將勢導入光明的白塔。而《割肉貿鴿》中畫面上半部衆多飛動的飾帶造型,帶來強烈的動感與情感力度,也是之前的《割肉貿鴿》圖像史中所未表現的,這同樣與華夏美學傳統中重視"飛動"之美一脈相承又更

① 鄧以蟄的兩段話皆轉引自《中國美學史——魏晉南北朝編》,第454頁

② 莫高窟北魏至西魏期間的壁畫藝術不少都表現了此種進程,參見金維諾《豐富的想像,卓越的創造——論敦煌莫高窟壁畫的成就》,《中國美術史論集》第297頁。

加入了精神性的因素。

(2)"幾何形尺度"與"以形寫神"

在刺頸與跳崖的薩埵的目光自我注視之際,畫師利用他們的身體造型也傳達了豐富的精神性。他們的身體可以概括爲若干三角形的疊加關係,尤以跳起後收起的左腿最爲明顯。由於三角形在視覺中所具備的穩定性與明晰的方向性[1],刺頸薩埵與跳下山崖的薩埵表現出一種强烈的鎮定與決絶之情。

畫面中央舉手發願的薩埵,也藉由身上三角形的衣袍、形成下指之勢,與新生的小虎相連,構成畫面的核心"骨"力。這種畫面中自覺地賦予"形"以規劃和尺度,來寫神和達勢,是一種重要的藝術手段。

在親人悲悼場面中,複雜動態的人群正是依靠彼此間的軀體所具的平行關係,獲得"簡化性"[2],既豐富劇烈,又凝練易覽。而垂直的衣冠飾帶則是他們哀而不傷的情緒的造型表現。

在《割肉貿鴿》中,屍毗王的體態同樣包含著平行的框架性,還有垂直與水平造型,形成了身體的三角形與外圍視綫連接形成的三角形之間的呼應,這些都帶來了他在精神上的堅定感。

而在《降魔變》中,佛陀的造型力量與他坐姿所包含的三角形、背光的飽滿弧度密切相關,最美妙與抒情的是,在佛陀背光的上方,一簇花樹呈圓形群組勃勃綻放,將衆生因佛獲得證悟的喜悦與興奮躍然畫中。

在顧愷之論《北風詩》一畫時,便曾專論繪畫的"形"之美,"美麗之形,尺寸之别,陰陽之數,纖妙之跡,世所並貴"。這段言論最重要的價值是,顧愷之把"形"的美與尺度問題聯繫起來了[3]。劉勰在《文心雕龍·定勢》中也指出:"如機發矢直,澗曲湍回,自然之趣也。圓者規體,其勢也自轉;方者矩形,其勢也自安",其中"發則直、曲則回、圓者轉、方者安"的比喻,具有一種幾何學與力學的"尺度觀"。這些藝術實踐的表現與觀點的提出,除了藝術創作的規律和藝術家的悟性使然,這種"尺度觀"大約也可以歸結到在魏晉南北朝期間,中國在自然科學領域的數學教育與研究、天文學、材料科學、工具研發、地理科學等多方面取得的成果。祖沖之(429—500)求出了高精度的π值,其《大明曆》在某些關鍵數據上與利用現代科技得出的數值相差極微;而河西地區也有高水準的數學家存在,成書於十六國後期至北魏初期的數學教科書《孫子算經》行於世,中間教授了許多數學及應用技巧;還有那些豐富多樣的技術革新和創造[4];完備的圖學概念被建立了,例如劉徽於263年以"析理用辭、解體用圖"的方式,

① 參見王秀雄《美術心理學:創作、視覺與造形心理》,臺北設計家文化出版事業有限公司,1984年,第269—278頁。

② "每一個心理活動領域都趨向於一種最簡單、最平衡和最規則的組織狀態",參見《藝術與視知覺》,第64—90頁。

③ 請參見《中國美學史——魏晉南北朝編》,第460頁。但這種尺度被李、劉先生認爲與微妙難言的"陰陽之數"有關,而與類似於古希臘美學所講的自然科學(數學及醫學)觀點的尺度不同。但實際從藝術實踐的角度看,其亦具有樸素的自然科學(力學與幾何學)的尺度觀,祇是由於美學思想的不同,並未發展爲再現現實的表現手法。

④ 此期間的科技史評述請參見王仲犖《魏晉南北朝史》,中華書局,2007年,第1014—1036頁。

對勾股定律的證明、圓形直徑的獲得做出了精彩直觀的幾何推演設計[①]。這使當時的人們有能力以一種具有"尺度"的目光去看待、度量與表達世界[②]。在《捨身飼虎》的藝術實踐中，畫師巧妙使用了類似於幾何學的尺度觀（三角形的人物，弧形的虎背，直綫性的倒地薩埵與衣飾，水平綫與垂直綫關聯的"勢"的框架）來構架畫面的勢，塑造人物精神。畫師還將基本的幾何形進一步演繹，將薩埵刺頸的一場放在了疊加滿鋸齒狀的三角形群山中。群山如爲薩埵戰悚，以營造那種急迫窒息，令人不禁咬緊牙關的緊張感。於是，緊張的場面，堅毅的體態，從容的心情，三者共同構成了這個場面難以言傳的美學深度[③]。

(3)"纖微向背，毫髮生死"的微妙造型

正如書法家王僧虔（426—485）在《筆意贊》中説的："纖微向背，毫髮生死。"也如顧愷之在"摹榻妙法"中所言："若長短、剛軟、深淺、廣狹與點睛之節，上下、大小、醲薄，有一毫小失，則神氣與之俱變矣。"

一個有趣的例子可以向我們展示254窟的藝術表現是如何在借鑒西來圖像的因素後，再通過"精妙"的改變，融入華夏美學的取向的。

在《割肉貿鴿》的涵蓋地域廣闊的圖像史中，印度地區的表現較爲寫實[④]，人物形體圓潤，在阿旃檀石窟中，表現了屍毗王跨入秤盤，從容與家人孩子辭别的場面，氣度非凡。而犍陀羅地區受希臘藝術影響，更注重"客觀世界"的再現，屍毗王因爲痛苦而癱坐在椅子中，栩栩如生，令人觀之黯然神傷。對於屍毗王的事跡，印度與犍陀羅都有相當感人的藝術表現，但與敦煌不同，這兩個地區是基於寫實性的造型表現。克孜爾地區與敦煌北涼275窟的《割肉貿鴿》，則比較簡略，在棱形格或小幅的畫面中表現出最簡略的場面。至254窟之《割肉貿鴿》的表現，在前面圖像源流的基礎上，加强了造型的精神性表現，豐富了畫面感。

我們在臨摹中，體會到254窟所绘屍毗王的坐姿很難把握到位，頭微微低下，上身傾斜，而腿部卻非常穩定。頭頸肩的關係恰到好處地表達了他的慈悲，堅定而悲憫的心態，頭仰一分則顯自傲，低一分則顯自憐，在我們臨本上，爲了追摹與體驗原作的造型狀態，頭頸肩部分都經過了反復擦拭與修改。

這種坐姿的源頭可在遥遠的印度找到，例如在印度龍樹山考古博物館所藏的一件公元

① 參見劉克明《中國圖學思想史》，科學出版社，2008年，第176—220頁。劉徽演算法的幾何圖形失載，爲後人根據他的描述補繪。

② 與此進程相伴隨，自晉宋之後，人們對自然界山水的認識一反之前求奇尋異的潮流，也越來越重視實感的觀察、細緻的體驗，充滿了對大自然景觀尺度的度量與優美的描寫，這種變化除了文化上的内因，自然科學的進展也是一個引發的因素，參見胡寶國《漢唐之間史學的發展》，商務印書館，2005年，第171—174頁。

③ 对这种难於言傳、"玄賞則不待喻"的境界的研究，请参見《中國美學史——魏晉南北朝編》，第468頁。

④ 宗白華先生認爲，印度繪畫觀與希臘相近，更重對自然的模仿，其繪畫之基本法則"六分"多注重描寫形象品質的實際，如"六分"之五：逼似真相。見宗白華《論中西畫法的淵源與基礎》，《中國美學史論集》，第285—286頁；又參見金克木著，郁龍餘編《印度的繪畫六支和中國的繪畫六法》，《中國印度文學比較論文選》，中國美術學院出版社，2002年。也可見敦煌在汲取西來的寫實因素之時，又加入華夏美學的因素以變之。

2—3世紀的屍毗王圖像中,中央屍毗王的坐姿與敦煌的表現很相似,但相比之下,印度的坐姿更如視覺所見的日常化姿態,敦煌則在此姿態的基礎上更微妙地强化了身體軀幹的平行呼應關係,頭頸肩關聯的挺拔感,使這個動作變得實際上很難做出,同時也借助於造型的抽象性傳情,利用"幾何尺度"的造型歸納屍毗王顯得更堅定與富於昂揚的情感。

這種非常微妙的借鑒和發展關係也表現出佛教美術傳播中的審美變化,從西方的重寫實的美學傳統到東方重傳神的美學傳統被生動地展現了出來。

四、254窟的藝術實踐與時代審美創作論

前文所分析的254窟這諸多精彩的藝術表現,又是如何構思而成的呢? 我們可以在其時代美學的思考中找尋答案。劉勰在《文心雕龍・神思》中提出"陶鈞文思,貴在虛静,疏瀹五藏,澡雪精神。積學以儲寶,酌理以富才,研閱以窮照,馴致以繹辭"[①]。這個重要的審美創作論大意爲:"文思的陶冶得出,关键是擺脱利欲束縛,心中空靈專注,神氣通暢振奮。並且要注意學習積累經典,博採衆長,瞭解情理與藝術規律,細緻分析,順暢的表達"。這爲我們理解254窟壁畫藝術的創造機制提供了一種途徑。在佛教美術的創造中,經文、圖像傳統、現實生活就是畫師(設計者)所擁有的三座寶山,"疏瀹五藏,澡雪精神"的心靈準備,使畫面有如此深沉、博大的情懷,而"積學,酌理,研閱,馴致"的學習、觀察、借鑒與修養更使畫師獲得了一己之力所無法達到的豐富、生動與高妙的想像力[②]。

在《捨身飼虎》圖的左下方,衆人悲悼薩埵的場面中,一個人没有陷入悲慟中去,反而用清水灑在撲倒在地的人身上,令之蘇醒。這種出離悲慟,獲得覺醒的契機,使得薩埵的親人們最終開始從悲痛中轉變過來,轉而贊歎薩埵的功德。這造成了畫面"勢"與情感的重大轉折[③]。而這個灑水者的出現,在整個現存的《捨身飼虎》的圖像史中是唯一的。《金光明經》中的偈頌部分數次提到了"灑水",可並未詳細表述。但畫師(畫面設計者)對佛教義理與藝術表現的規律非常熟悉,所以他選取了這個潛含著重要象徵性與轉折契機的動作——灑出清涼之水,喚起覺醒,來作爲整個"衆人悲悼"場面的點睛之筆。我們可以看到這位畫師從佛經中,從佛教講唱表演[④]中,從信衆的反應和其他作品中不斷積學、研閱、酌理,才能最終構想出如此獨到的表現角度。

---

① 對"神思"的研究,請參見《中國美學史——魏晉南北朝編》,第668—677頁;林同華《中國美學史論集》,臺北丹青圖書有限公司,1987年,第107—130頁;袁濟喜《六朝美學》,北京大學出版社,1989年,第225—233頁。

② 貢布里希也指出"畫家的起點絶不可能是對自然的觀察和模仿,一切藝術都是所謂的概念性藝術,即對一種語彙的掌握,一位畫家往往是通过修正前人的圖式而更接近'真實'的"。所以,前人的圖示、概念性的啟發都是畫家前進的起點。參見E.H.貢布里希著,范景中、楊思樑、徐一維、勞誠烈合譯《圖像與眼睛——圖畫再現心理學的再研究》,浙江攝影出版社,1989年,第77—78頁。

③ 對此處灑水者産生的畫面效應的研究,請參見《莫高窟第254窟〈捨身飼虎圖〉的結構分析》,第216—219頁。

④ 對於講唱的研究,請參見(美)梅維恒著,王邦維、榮新江、錢文忠譯《繪畫與表演》,北京燕山出版社,2000年;及《高僧傳》卷一三《唱導》,第510—522頁

而《降魔變》中膾炙人口的一段是三位魔女以美色誘佛，後被佛變老的場面。在畫面的左邊，三位年輕的魔女正搔首弄姿，而右邊，則是變老委頓而沮喪的老年魔女，這種惟妙惟肖的姿態表現與戲劇性的對照在圖像史中很少見。

印度的魔女以裸體爲主，並不重姿態的細緻刻畫；犍陀羅地區受希臘化影響，魔女衣裙寫實，已具有一些生動的動態，性格表現直露。但出現魔女的作品相對太少，主角還是魔軍們；印度、犍陀羅地區都未出現魔女變老的對比場面；在克孜爾地區的《降魔變》中，第76窟的表現出現了年輕的魔女與老年魔女，但老年魔女依然信心滿滿、孔武有力地踞於佛側，似乎並不甘心就此認輸，兩組人物没有變老帶來的戲劇性的對比(圖13)。



圖13　克孜爾第76窟的魔女(约公元3世纪末)

而254窟中這種表現便更加細膩，年輕魔女利用她們的身體語言，勾肩搭背，眉目傳情，彼此調笑，故作嬌羞，又步步趨近於佛，香氛縈繞、衣裙摇曳。這種極爲生動的表現如果單憑想像或觀察日常生活都無法盡數得到，應是畫師充分借鑒相關佛經描述，爾後結合生活原型綜合創造的成果。佛典文學以其生動的描寫、反復的迭代、豐富的意像爲華夏文明帶來了極大的觸動[1]。在講訴降魔故事的《普曜經》中，魔女們便被賦予了三十二種"綺言作姿"的媚姿去誘惑佛，其中相當一部分的描寫是十分具有視覺表現性的："一曰張眼弄睛。二曰舉衣而進。三曰言口並笑。四曰展轉相調。五曰現相戀慕。六曰更相觀視。七曰姿弄脣口。八曰視瞻不端。九曰嫈嫇細視。十曰互相禮拜。十一以手覆面。十二迭相撚握。十三正住佯聽。十四在前跳踝。十五現其髀脚。十六露其手臂。十七作鳧鴈鴛鴦哀鸞之聲。十八現若照鏡。十九周旋出光。二十乍喜乍悲。二十一乍起乍坐。二十二意懷踴躍。二十三以香塗身。二十四現持寶瓔。二十五覆藏項頸。二十六示如閑静。二十七前卻其身遍觀菩薩。二十八開目閉目如有所察。二十九俾頭閉目如不視瞻。三十嗟歎愛欲。三十一拭目正視。三十二遍觀四面舉頭下頭。"[2] 這些描寫將給予畫師塑造形象多少直接的指導和啟發！我們注意到畫面上的三位魔女，左邊的二位勾肩搭背，"展轉相調，視瞻不端，姿弄脣口，以手覆面，露其手臂"，最爲靠近佛的魔女則利用了身體的動態綫關係，將肩與胯都微向佛傾斜，使身體重心前遞，表現出這位魔女想向佛靠近的"舉衣

① 關於佛典的文學表現與價值，參見孫昌武《佛教與中國文學》，上海人民出版社，1988年，第45—59頁。

② (西晉)竺法護譯《普曜經》，《大正藏》第3册。儘管經中寫的是四位魔女，與畫面衹有三位不符，但基於被稱爲敦煌菩薩的竺法護與敦煌的特別因緣，並且這部經典中對魔女的描寫可謂最爲豐富，這部經典爲254窟的繪製者所熟悉與借鑒十分可能。

而進，意懷踴躍”之態（圖 14）。

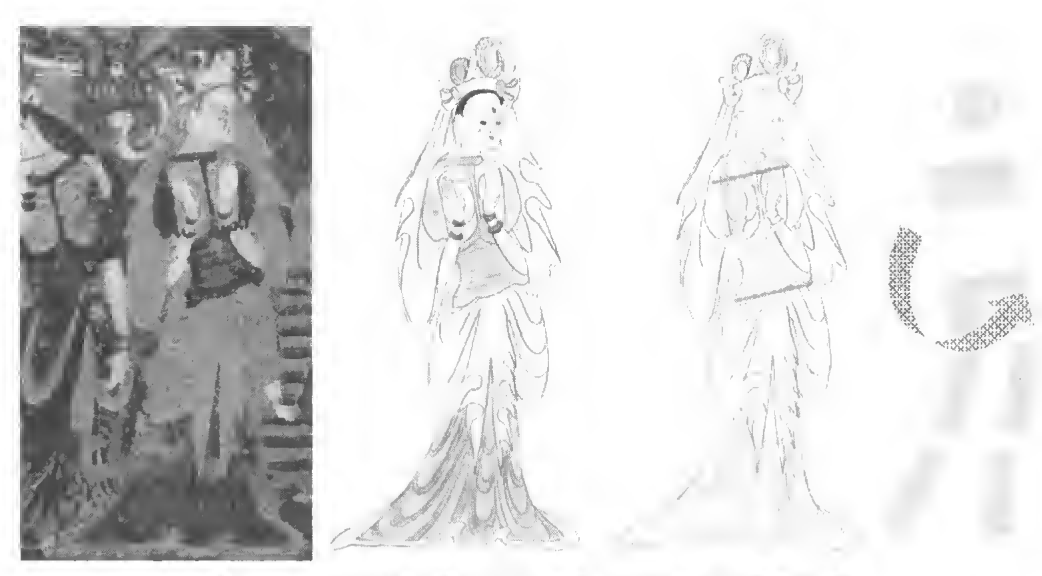


圖14　254窟《降魔變》中的年輕魔女向前趨進的體態結構

而當三位魔女被佛變老後，《過去現在因果經》提供了生動的描述，“時三天女，變成老姥，頭白麵皺，齒落垂涎，肉消骨立，腹大如鼓，柱杖羸步，不能自復”。這些文字也應該深深地啟發了254窟的畫師。與另一側志得意滿的年輕魔女，其飽滿的向前遞出的身體動態綫正相反，這三位老魔女的身體動態綫被她們低下的頭，散亂張開的胳臂，扭動的腰與胯，彎曲的膝蓋，給劃分得斷續曲折，萎靡不振（圖 15）。將魔女們的委頓與無法恢復的虛弱，沮喪表現無餘。再看看細節的呈現，蓬亂的頭髮，鬆動的牙齒，乾癟的嘴，額頭懊惱的皺紋，恰如經文中的生動風趣的描寫。

魔女場面的豐富細節，生動的形態，戲劇化的對比，這一切在之前的降魔變圖像史中都從未出現過。這提示我們，畫師曾下過相當的功夫去研讀經文，去瞭解前人的所長與不足，同時還會觀察他所生活的世界，獲取生動的素材。甚至，他會根據魔女的情緒，自己來扮演



圖15　254窟《降魔變》中的三位老年魔女，動態綫斷續曲折，萎靡不振

推敲以求得最精彩的表現。并反复錘煉以求把握繪畫藝術的修辭技巧,例如利用身體動態綫來傳達人物的精神狀態的藝術手法,能夠幽默巧妙地讓千年之後的我們讀懂畫面,至今也依然被廣泛使用,便是254窟畫師才能的精彩體現。

總之,畫師們"積學以儲寶,酌理以富才,研閱以窮照,馴致以繹辭",然後他們放下束縛,全力以赴地開始創作,"登山則情滿於山,觀海則意溢於海,我才之多少,將與風雲而並驅矣",畫師們把佛教故事、義理與審美創作高水準地結合在一起[1],繪製出了載譽美術史的經典之作,直至今日,依然打動著我們。

在254窟的壁面上,傳遞著一種動人的温度,循著這温度回首254窟所在的這百年風雲浩蕩的文明創造史時,我們看到了戴逵虛懷若谷的身影,在幔帳後潛心聽取觀衆意見,積思三年,爲西來佛教美術的古老樣式增添了感動人心的新形象;我們看到了顧愷之聰慧黠誇的樣子,以自己的"畫、才、癡"三絶,爲繪畫美學開啟了嶄新領域;我們看到了法顯及西行求法者們印於流沙萬里,雪山絶域中的足跡,以生命爲華夏心靈融入新思妙哲[2];還有慧遠"圖銘佛影,霄想神游"的竭誠和睿智[3];宗炳"豎劃三寸,當千仞之高;横墨數尺,體百里之遥"的宏大;王微"望秋雲,神飛揚;臨春風,思浩蕩"的逸興;曇曜"重光經像"的豐功[4];僧祐"日准心計"的卓才;沈約"律聲格韻"的細密;鍾嶸"感蕩心靈"的沉鬱多情;劉勰"體大精深"的文心流露;以及謝赫撥雲見日,富於概括力的"六法"之提出。

如254窟的創造者群體,他們雖默默無聞,地處遥遠,但猶如千江之映月,他們的作品中也反映著華夏美學的光華,爲這樣一個海納百川,包孕無數創造力的美學開創時代增添了充實的内涵,細緻的精彩。

(中國　敦煌研究院)

---

① 這種高水準的藝術表現並不意味著畫師全部用理性有意識地來加以控制,某些時候,創作者的選擇和決定是下意識的,但這些手法最終反應了一種理性與規律的作用。參見《圖像與眼睛:圖畫再現心理學的再研究》,第41頁。

② 參見《漢魏兩晉南北朝佛教史》,第266—274頁;張弓《漢唐佛寺文化史》,中國社會科學出版社,1997年,第701—705頁。

③ 參見(荷)許理和著,李四龍、裴勇等譯《佛教征服中國》,江蘇人民出版社,2005年,第253—283頁。

④ 參見《漢魏兩晉南北朝佛教史》,第354—257頁。

Picturing tillage – The symbolic meaning of the ploughman in Buddhist Dunhuang murals compared with Christian Medieval iconography

Eric Trombert (童丕)

This paper is an attempt to compare the artistic works depicting tillage which were created in China and in Europe at the same times – roughly speaking, from the sixth to the fifteenth centuries. Through this comparison, however, my purpose is not to compare Chinese agriculture with European agriculture on the technological ground, but on the symbolic meaning of tillage.

In medieval iconography, in China and in Europe as well, the main purpose of the artists when picturing daily life and working activities was not to provide information about technological aspects; it was not to depict accurately the working implements. It is an easy task to find out artistic representations of various implements which are completely unrealistic. For example, on the Chinese side, the seed drill depicted in Li Shou's tomb, dated ca 630,[1] clearly shows that sowing with such a farming implement would be impossible because the seed box is not connected to the hollow drill legs; consequently the seeds could not flow through the holes to the ground. In Wang Zhen's agricultural treatise 王禎農書 dated 1313, where there is a realistic representation of the same implement, the seeds fall into the soil through the hollow drill legs which are fixed with shares to break the ground.[2]

Actually, the aim of artists was mostly symbolist and ideological. Artistic works were created in order to reflect the dominant ideology or some particular religious beliefs (except, of course, in illustrated technical treatises, as in Wang Zhen's treatise quoted above). Therefore, when comparing different artistic representations of any working activity we can find out cultural differences between China and the West concerning some aspects such as attitudes toward manual labor and toward the peasantry.

My paper is divided very simply into two sections. The first one is devoted to an overview of

---

① 李壽墓壁畫陝西三原縣——播種圖. See the reproduction of this painting *in* Shanxi lishi bowuguan, 1991, p. 26.

② See Miao Qiyu, 1994, p. 234.

the depictions of tillage in Mogao and Yulin caves; the second one, to the depictions of the same activity in European art, especially in religious buildings and in prayer books read by the faithful, both being comparable with Dunhuang mural paintings as far as their function (the moral improvement of thc people) is concerned.

I. Picturing tillage on Dunhuang murals

In Mogao and Yulin caves, there are about sixty mural paintings representing a ploughing scene (see Wang Jinyu, 1985). All of them, except one in my opinion,[①] are related to the Buddhist scriptures. These sixty scenes can be classified into three categories according to their meaning:

1) To indicate the suffering of the beings in the *samsara*

2) To depict the life in the paradise of Maitreya

3) To illustrate a parable quoted in the Lotus sutra

1) First venue: the sight of a ploughman at work leads Sakyamuni Buddha to his first meditation

In Dunhuang caves, the earliest representations of ploughing are associated with a fundamental event in the life of Sakyamuni Buddha. This event is the first meditation of the young prince Siddharta. A good example appears on the western ceiling of Mogao cave n° 290 (Northern Zhou, 6th century), where the life of Buddha Sakyamuni and various stories of his previous lives are illustrated through a set of 86 paintings. The 73rd panel illustrates the well-known episode entitled "Under a tree, the Prince is watching ploughing", Taizi shuxia guan geng 太子樹下觀耕 (Figure 1). The prince is on the right; he wears a crown, three officials being seated behind him. At this time, Sakyamuni is still only a young prince intended to succeed his father to the throne of Udyâna, the little kingdom where he is born. His father has sent him to supervise farmers working in the fields. Looking



Figure 1 Prince Siddharta watching ploughing. Mogao cave n° 290, western ceiling. Wang Jinyu, 2001.

① See the panel devoted to Guanyin in Yulin cave n° 3: as far as I know, the set of small paintings depicting various working activities is irrelevant to any sutra.

at a peasant who is tilling a plot, the prince is shattered by the brutality of the scene. The ploughman and his ox are exhausted under the scorching hot sun; the mould-board cuts the earth, tearing everything to pieces, plants and animals as well. This image represents the chain of murders in which every living creature is committed inexorably to survive. This chain is depicted more completely on another painting dated from the same period (cave n° 296). It illustrates a passage of the *Xianyu jing* :

> "A worm unearthed by the mould-board is eaten by a frog ; the frog is swallowed by a snake, and the snake himself is eaten by a peacock. (…) Thereupon the Prince said, with a sigh : 'To live on, men kill living beings and exhaust themselves working. How pitiful it is!'." 轉前到田。見諸耕者。墾地蟲出。蝦蟆拾吞。復見有蛇。吞食蝦蟆。孔雀飛來。啄食其蛇。(…)太子歎曰人由飲食殺害衆生役身役力辛苦乃爾 (T. 202, vol. 4, p.410c-411a).

The same story is narrated in several other texts collected in the Buddhist Canon. At the sight of the ploughing scene which reveals to the young prince the pitiful conditions of the living beings condemned to devour each other (衆生可愍、互相吞食), his heart is filled up with compassion; thereupon he enters his first meditation.[1]

To understand the outstanding importance of this event in the life of Sakyamuni Buddha, we have to examine the context given in the cycle illustrated in cave 290. The ploughing scene is the 73rd. On the next painting the king, who was in search of his son, discovers him in meditation; he is struck by his radiant appearance, and prostrates himself before him. On the 75th painting, Siddhartha has decided to leave the royal palace; he takes off his princely garments and his crown. This scene represents the beginning of his new life which will lead him to Enlightenment.

Other versions given in the hagiographical literature set this event at a different period of the life of Sakyamuni. But whatever version we may consider, it's the sight of ploughing which is the determining factor of the first meditation of Sakyamuni.

① T. 2040, vol. 50, p. 20b. See also the section entitled "The sight of ploughbing arouses compassion" (Guan geng sheng yan xiang 觀耕生厭相) *in* T. 204t, vol. 50, p. 90b.

2) Second venue: ploughing in the Paradise of Maitreya

More often, ploughing is depicted as one of the various scenes picturing the life of human beings in the Paradise of Maitreya, that is to say in the future times when Buddhist law and faith will be prevalent in the Universe. In this context of plentiful and harmony, tillage is usually represented next to various idyllic scenes in order to indicate the holiness of these future times. For example, in cave n° 61 (Figure 2), we can see on the right of the ploughing scene a group of laymen performing the ceremony to become monk; one of them is taking the ritual bath. In this case, another characteristic of the ploughing scene is that it is not the only agricultural activity which is represented. It is surrounded with other scenes which depict harvesting, threshing and winnowing, in order to illustrate a world of plenty as it is explained in the sutra of Maitreya. Here I quote the passage which is inscribed in the cartouche:



Figure 2　Detail, the Paradise of Maitreya. Mogao cave n° 61, southern wall. Wang Jinyu, 2001.

> "Rain has come at the right time, harvest is plentiful, weeds are scanty. One seed was sown, seven are reaped. With a minimum of effort, one gets maximum output." 雨澤隨時穀稼滋茂。不生草穢一種七穫。用功甚少所收甚多。(T. 454, vol. 14, p. 424a)

Another good example is provided by a painting in Yulin cave n° 25. The text quoted above is illustrated with the four main stages of cereal production: a ploughman is followed by a woman who is seeding; another peasant is harvesting; a man and a woman are winnowing.

3) Third venue: illustrating a parable

In Dunhuang caves, ploughing is sometimes depicted to illustrate a well-known parable, called "The parable of the medicinal herbs" *Yaocao yu* 藥草喻, which is given in chapter 5 of the Lotus sutra. In this context, ploughing is generally represented in a rainy weather (see Mogao cave n° 23, Figure 3). A second characteristic of this kind of representation is that, unlike in the case of the Paradise of Maitreya, the ploughing scene is never correlated with any other agricultural activity (Figure 3 is an exception). In such context, the aim of the artist was not to represent an over-



Figure 3. Detail, the parable of the medicinal herbs in the Lotus sutra. Mogao cave n° 23, northern wall. Wang Jinyu, 2001.

all picture of field works, but to give a symbolist representation of the beneficial effects of rain, which are compared in the Lotus sutra to those of the Buddha teaching:

> "Just as that great cloud, raining on all the plants, trees, thickets, forests, and medicinal herbs, and according to the nature of their seed perfectly fertilizing them so that each grows and develops, so the Law preached by the Tathâgata is of one form and flavour, that is to say, deliverance, abandonment, extinction, and finally the attainment of perfect knowledge." 如彼大雲雨於一切卉木叢林及諸藥草。如其種性。具足蒙潤各得生長。如來説法一相一味。所謂解脱相離相滅相。究竟至於一切種智。(T. 262, vol. 9, p. 19b)

To picture this parable was not an easy task because it doesn't refer to any human activity. Hence it is interesting to observe that, sometimes, artists had chosen on their own initiative a ploughing scene to illustrate it. Furthermore, to associate rain with ploughing is not a mere coincidence. It is well known that in Northern China, and in Gansu province as well, rain coming at the right time, that is to say just before ploughing and sowing, is a much-awaited and problematic event. This choice shows us that the artists were well aware of the recurrent worries of peasants.

To summarize this brief overview of ploughing representations in Dunhuang murals, it could be said that their philosophical and symbolic meaning is completely different if we consider the first venue on the one hand and the two other venues on the other hand. In the first venue, a tragic situation is meant; the purpose of images was to remind the faithful of their never-ending sufferings in the *samsara*. In the second and in the third venue, the meaning is the complete opposite: Ploughing symbolizes either plentiful in a world of happiness, or the beneficial effects of rain.

Here it must be noticed that the distribution of paintings according to their meaning is completely uneven. The overwhelming majority of these sixty or so paintings representing tillage are related either to the sutra of Maitreya or to the Lotus sutra.

The symbolic meanings of ploughing in Dunhuang murals

敦煌犁耕畫的象徵性

Theme/Text 内容	Number of paintings 畫數	Date 時代
Ploughing is suffering (The life of Sakyamuni) 觀耕生厭相 (佛傳故事)	4	Northern Zhou, 6th century: 2 Northern Song, 10th century: 2 (?)
Ploughing in Paradise (Sutra of Maitreya) 一種七穫 (彌勒經變)	38	Tang-Song period (7th - 12th century)
The parable of the medicinal herhs (Lotus sutra) 藥草喻 (法華經變)	19	Tang-Song period (7th - 12th century)
Other 其他	5	
Total 總數	66	

The reason why the first theme is so rarely illustrated is that, from the seventh century onwards, the life of Buddha Sakyamuni became a minor iconographical theme, whilst the Paradise of Maitreya and Lotus sutra became more and more important. It is nevertheless the case that the pessimistic connotation of ploughing disappeared almost completely from Dunhuang's iconography. Here we must add an important remark: in these three sets of Buddhist texts, all of Indian origin, ploughing is mentioned only in the first one. The term "ploughing" is not mentioned in this context neither in the sutra of Maitreya, nor in the Lotus sutra. So, it is interesting to observe that it was on their own initiative that Dunhuang artists had chosen a ploughing scene to illustrate plentiful in a world of happiness, or the beneficial effects of rain. Hence, may be we could say that in Chinese context ploughing was not conceived as a symbol of suffering.

The last remark is related to the total number of ploughing scenes: sixty or so is very little in comparison with the thousands of paintings decorating Dunhuang caves. Moreover, the scale of each ploughing scene is very small compared with others. As we shall see below, the situation was completely different in European art.

II. Picturing tillage in Christian medieval art

Unlike in Dunhuang iconography, ploughing scenes are plentiful in Christian medieval art, as far as the kinds of art works that can be compared with Dunhuang caves paintings are concerned: stained-glass windows, frescoes, and Bible picture manuscripts. If the imagery of ploughing is prevalent in European iconographical tradition, it's due to the fact that ploughing is related to one of the most important event narrated in the Bible, the expulsion of Adam and Eve from the

Garden of Eden; that is to say, ploughing is associated with a real tragedy. Let's remind this story narrated in the first chapter of the Bible, the Genesis.

Ploughing, Adam's curse 耕種就是亞當的處罰

After God had created Adam and Eve, the first man and the first woman, he placed them in a paradise called the Garden of Eden, where they could spend an idle life, eating and drinking their fill without laboring. But, as everyone knows, Adam and Eve committed the original sin, and in punishment for disobeying God, they were expelled from this land of plenty and condemned to work. Here we must quote two of the most famous sentences of the Bible, which sealed the fate of Adam and through him of the whole mankind:

"Cursed is the ground because of you! Through painful toil you will eat of it all the days of your life." 耶和華神又對亞當説:因爲你聽從了你妻子的話,吃了我吩咐你不可吃的那樹上的果子;地就必因你的緣故受咒詛;你必終生勞苦,才能從地裏得吃的。(Genesis, 3.17)

"By the sweat of your brow you will eat your food until you return to the ground." 你必汗流滿面,才有飯吃,直到你歸回地土,因爲你是從地土取出來的;你既然是塵土,就要歸回塵土。(Genesis, 3.19)

The Fall and expulsion from the Garden of Eden had been depicted by the most famous Italian painters. Let's quote here some of these artists and their masterpieces:

*Giusto de' Menabuoi: Fresco, Cathedral, Padua (1376—1378)

*Michelangelo: Fresco, Cappella Sistina, Vatican (1509—1510)

*Raphael: Fresco, Palazzi Pontifici, Vatican (1518—1519)

The chief consequence of the expulsion of the Garden of Eden was that Adam was condemned to work, more precisely to carry out the most toiling labor, tillage. It must be noticed that in French "labour", from Latin "labor" (= English "work" or "labor"), means exclusively "ploughing". The equivalence between work and ploughing is expressed in Adam's condemnation:

"Therefore the Lord God sent him out of the garden of Eden to till the ground from which he was taken." 耶和華神就把他趕出伊甸園,去耕種他自己也是從那裏出來的地土。(Genesis, 3.23)

Hence, the usual depiction of Adam ploughing represents the eternal punishment of men after the Fall. Here are some examples:

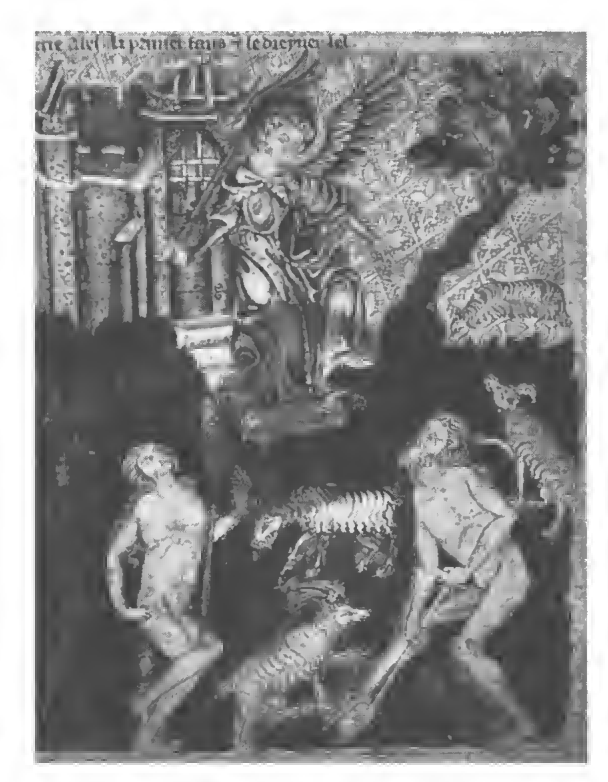


Figure 4. Adam and Eve toiling after Expulsion of the Garden of Eden. The Holkham Bible. London, British Library, Additional MS 47682, folio 4 v.

**Illllustrated Bible of Vivien*, Tours, France, ca. 845 (Paris, Bibliothèque nationale de France, MS Lat. 1, f. 10 v°)

* *The Holkham Bible*, England, ca. 1340 (London, British Library, Additional MS 47682, folio 4 v°): Adam and Eve toiling (Figure 4). The angel with the flaming sword sits on the steps of the Garden of Eden, the gates of which are firmly closed, and points downwards towards Adam who is now condemned to a life of toil. He delves, digging the ground with a spade, whilst Eve sits on a doorway of a cave and spins wool. The inscription in Norman French makes special mention to Adam's tool and notes that the angel had commanded him to use it ("Adam une beche prist / Sicum le angel ly avoit dit" - Adam took a spade, just as the angel had said).

Another striking example appears on the bronze doors of San Zeno in Verona, which are decorated with 48 square panels (11th – 12th centuries). On one of them, Adam guides the plough, and his son Cain pulls it (Figure 5). Michael Camille has analyzed one of the best examples of Adam delving. It is figured on one of the panels of stained glass in the clerestory window of Canterbury Cathedral which begins the sequence of Old Testament (ca. 1178—1180) (Figure 6).[1] As M. Camille remarks, any peasant living during the Middle Ages could recognize Adam even if he was unable to read the four clear letters spelling out the name of Adam. Sometimes, even Eve is depicted tilling with her husband, as in the illustrated bible published in Pamplona (Spain) ca. 1197 (Figure 7).[2] But most of the time, women's punishment is epitomized by Eve spinning, and by her

① Michael Camille, 1995, pp. 247-249.

② Housed in the Municipal Library of Amiens, France, MS 108C, folio 2 V.

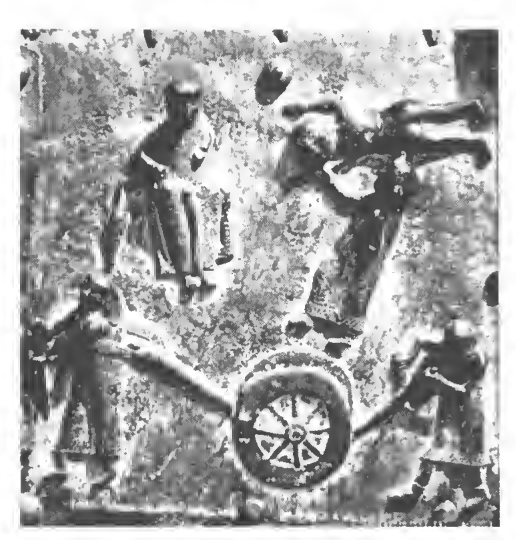


Figure 5. Adam ploughing, Cain pulling the plough (lower part); Cain murdering Abel (upper part). Door of San Zeno, Verona, Italy.



Figure 6. Adam delving. Stained glass panel, Canterbury Cathedral, north choir clerestory.



Figure 7. Adam and Eve delving. Illustrated bible of Pamplona (Spain). Municipal Library of Amiens, France, MS 108C, folio 2 v.



Figure 8. Adam delving and Eve spinning. Stained glass panel, Chartres Cathedral, France.

birthing. Adam's punishment remains the same, tilling the ground (Figure 8).[①]

It must be noticed that, on the whole, Adam ploughing is less frequently represented than Adam delving. Obviously, the reason is not of technological or historical nature. European farmers used to till the ground with a plough since the time of Roman Empire, even if in the Middle Ages

① Images of Adam delving and Eve spinning are numerous all over Europe. See for example one of the stained glass panels of Chartres Cathedral, France (13th century), the Napolitan Bible (1350—1360) (housed in the Österreichische Nationalbibliothek, MS 1191, folio 4V), Religious texts of Cesky Krumlov, 15th century (Library of the National Museum in Prague, MS III B 10, folio 6).

delving remained important. Actually, owing to the fact that the aim of such images was to represent the eternal punishment of men, the depiction of delving was more appropriate than that of ploughing for an obvious reason: delving is a much more laborious task than ploughing. On the glass panel of Canterbury Cathedral, the painful separation from the paternal Father and from the ease of Eden is indicated by the bare foot and the half-naked figure, clad only in a sheep-skin loincloth, who pushed with his body weight against the hard surface of the green hearth (Michael Camille, 1995). On other pictures, the tool is the heavier mattock or axe, but the desired effect is the same: It evokes the never-ending labor that stretches before the disobedient couple and their descendants. Moreover, in the seasonal labors of the year the spade was associated with winter, as in calendar illustrations for February and March. At this time there was much to be done in preparation for sowing the spring grains of oats and barley. This association with the winter makes Adam's near-naked delving depicted in the Canterbury window an even more pitiable sight.

In conclusion, we can surmise that, unlike in Dunhuang iconography, ploughing images were never used in Christian iconography to reflect positive activity. To create a positive impression about rural work, Christian artists used to depict other activities, cattle breeding and vine growing.

Tillage versus breeding 耕種與放牧，兩種對立的生產活動

Besides tillage, cattle breeding and vine growing are frequently represented in western iconography, owing to the fact that both activities were very important in the life of the Hebrew people and of medieval European peasants as well. For example, there are more than 1,200 occurrences related to wine and vineyard in the Bible. What is particularly striking is that the representations of these two activities were conceived in a completely different spirit than those of tillage. Images of tillage evoke pain, those of the shepherd or the wine grower can be seen as quite optimistic. Although working in vineyards is a toiling job, grapes and wine are represented as source of joy. Monks, the apostles, and Jesus himself are depicted crushing grapes.[1]

In the same way, throughout the Middle Ages the illustrations of cattle breeding are meant to depict joyful activities. Most of the time, shepherds are depicted dancing, playing "musette" (a

① Bible moralisée, France, 1235—1245 (Paris, Bibliothèque nationale de France, MS Lat 11560, f° 128).



Figure 9. Shepherds dancing and playing music. Illustrated book, Dijon, France, ca. 1460. Bibliothèque municipale, Besancon, MS 141, folio 25.



Figure 10. Cain driving a mixed team of oxen and ass. The Holkham Bible. London, British Library, Additional MS 47682, folio 6.

kind of bagpipe) or other music instruments (Figure 9).[①] This contrast between tillage and breeding is based, once again, on the Bible, which proposes a strict dichotomy between arable farming and animal husbandry. Everyone knows that the second tragedy which struek Adam and Eve after the Fall was the murder of their son Abel by his brother, Cain. It must be noticed that the working activities of the two brothers were different: "Abel kept flocks, and Cain worked the soil".[②] Hence Cain is generally depicted "forcing the earth with his plough". In the *Holkham Bible* (folio 6) Cain is depicted as a ploughman, driving a mixed team of oxen and ass (Figure 10). He is even depicted pulling the plough guided by his father, as on the door of San Zeno where, on the same panel, the murder of Abel is represented (Figure 5). Henee, Cain represents the evil farmer, whilst Abel prefigures the good shepherd. This idea is reinforced by the fact that Cain is usually depicted killing his brother with a tilling instrument, a spade or a hoe. A good example is pro-

① Illustrated book, Dijon, France, ca. 1460 (Bibliothèque municipale, Besancon, MS 141, folio 25). For shepherds playing music, see also *Guy de Dampierre Psalter*, ca. 1270, France (Brussel, Bibliothèque Royale, MS 10607, folio 9), the *Tacuinum sanitatis* of Ibn Butlan, illustrated around 1450 in Germany (Paris, Bibliothèque nationale de France, MS Lat 9333, folio 69), and so many other images reproduced in the brilliant book published by Perrine Mane in 2006. I express my gratitude to Perrine who introduced me into the gorgeous world of western medieval iconography.

② The complete passage of the Bible is as follows: "Adam lay with his wife Eve, and she became pregnant and gave birth to Cain. She said, 'With the help of the Lord I have brought forth a man'. Later she gave birth to his brother Abel. Now Abel kept flocks, and Cain worked the soil." 有一日,那人和他妻子夏娃同房,夏娃就懷孕,生了該隱,便說,耶和華使我得了一個男子。又生了該隱的兄弟亞伯。亞伯是牧羊的,該隱是種地的。(Genesis, 4.1-2).

vided by the illustrated Bible of Guyart des Moulins, *Bible historiale*, France, ca 1420 (Paris, Bibliothèque nationale de France, MS FR 00003, folio 11): Abel is murdered while he is keeping sheep. Needless to say, in terms of the "mental set" of western people, this dichotomy between arable farming and animal husbandry is the exact opposite of the Chinese Confucian tradition which maintains the superiority of farming over cattle breeding.

So many depictions of tillage presenting a quite somber view of tillage could bring us to conclude that they served the only purpose of reminding the western medieval masses of their duties in the divinely ordained social order. After the Fall, it's only through the penance of suffering on earth that the human race could regain the kingdom of heaven. Such a conclusion, however, would be simplistic. Actually, labor was always both curse and blessing in medieval Christian thought. It was necessary for the survival of the human race and yet it was imposed from above, by the Lord. The clearest examples of the Christian sanctification of labor are provided by some pictures from Bible Picture Books, none dated before the thirteenth-century. One represents Adam and Eve being given their tools by an angel.① Another one shows Adam being instructed in delving by Christ himself.② The date of such images clearly shows that attitudes toward rural work and the peasantry changed substantially over the course of the Middle Ages. It's true that in the early Middle Ages, the prevailing view was that manual labor was a punishment for Adam's sin. But in the late Middle Ages and the early modern period, social change and economic expansion aroused more positive attitudes toward labor. It is probably the reason why images of peasants tilling the ground with a plough became more frequent. If the image of Adam delving evokes the basic struggle for survival, that of the ploughman can be seen as one optimistic of the future rewards of labor.

References

Michael Camille, "When Adam Delved: Laboring on the Land in English Medieval Art", *in* Del Sweeney, ed., *Agriculture in the Middle Ages: Technology, Practice, and Representation*, Philadelphia, University of Pennsylvania Press, 1995, pp. 247–276.

Georges Duby, *L'économie rurale et la vie des campagnes dans l'Occident médiéval (France, Angleterre, Empire, IXe–XVe siècles)*, Paris, Editions Montaigne, 1962, rééd. Flammarion, 1977.

---

① *Carrow Psalter*, England, thirteenth-century (Baltimore, Walters Art Gallery, MS 34, fol. 22V). Reproduced in Camille, 1995, p. 255.

② Bible Picture Book, France, thirteenth-century (Art Institute of Chicago). The inscription says "Adam aprend labourer terre". Reproduced in Camille, 1995, p. 271.

Hu Zexue 胡澤學, *Zhongguo li wenhua* 中國犁文化, 學苑出版社, 2006年.

Janes Welch Williams, " The New Image of Peasants in Thirteenth-Century French Stained Glass", *in* Del Sweeney, ed., *Agriculture in the Middle Ages: Technology, Practice, and Representation*, Philadelphia, University of Pennsylvania Press, 1995, pp. 277-308.

Perrine Mane, *Le travail à la campagne au Moyen Age. Etude iconographique*, Paris, Picard, 2006.

Miao Qiyu 繆啟愉, éd., *Donglu Wangshi nongshu yizhu* 東魯王氏農書譯注, Shanghai, Shanghai guji chubanshe, 1994.

Shaanxi lishi bowuguan 陝西歷史博物館, éd., *Tang mu bihua jijin* 唐墓壁畫集錦, s.l., Shaanxi renmin meishu chubanshe, 1991.

Wang Jinyu 王進玉,"Dunhuang bihuazhong nongzuotu shidi diaocha"敦煌壁畫中農作圖實地調查,*Nong ye kao gu* 農業考古, 1985 年, 第二期.

Wang Jinyu 王進玉, dir., *Kexue jishu hua juan* 科學技術畫卷,Hong Kong, Shangwu yinshuguan, 2001. [*Dunhuang shiku quanji* 敦煌石窟全集, vol. 23]

(CNRS, France)

Some notes on the specificities of two diagrams of Buddhist Cosmology found among Dunhuang manuscripts

Françoise Wang-Toutain （王微）

When I began my studies on Dunhuang manuscripts under the direction of Professor Michel Soymié（蘇遠鳴先生）, a student of Professor Paul Demiéville（戴密微先生）, among the books that had to be read, mastered and used as references were the works of Professor Rao Zongyi 饒宗頤先生. One of them was particularly attractive and generated great enthusiasm for further researches on the links between pictorial arts and scriptures. It was the *Peintures monochromes de Dunhuang*, a bilingual publication（French and Chinese）dating back to 1978.

In this book, Professor Rao Zongyi presented some of the most beautiful monochromatic paintings discovered among Dunhuang documents. Among them was a kind of cosmological drawing（P. 2012）. Actually, another cosmological diagram also exists among Dunhuang manuscripts（P. 2824）. By comparing these two, I would like here to make some small remarks about the important value of these diagrams that are rare examples of a specific use of cosmological diagrams.

According to cosmological conceptions that developed in India for more than one and a half millennia, each universe within the cosmos is vertically structured and has a fundamental tripartite division. With minor variants or adaptations these conceptions impregnate Hindu as well as Jain and Buddhist teachings.

Although there is not "a Buddhist system of cosmology", the oldest and still the most common view among the different schools is the "singleworld" or *Cakravala* system①. The broad outline of this system is provided both in the Pali canonical texts and in Buddhist Sanskrit texts. It distinguishes three main components in the universe: the world of desire（ch. *yujie* 欲界）, the world of form（ch. *sejie* 色界）and the formless world（ch. *wusejie* 無色界）. Descriptions of these Three Worlds（ch. *sanjie* 三界）are found in different discourses of the Buddha, notably the *Agama*（ch.

① Randolph Kloetzli, *Buddhist Cosmology. Science and Theology in the Images of Motion and Light*, Motilal Banarsidass, Delhi, 1989 (first ed. 1983), p. 12.

Ahan 阿含), that were translated very early in Chinese. Treaties of *Abhidharma* (ch. *Apidamo* 阿毗達磨) deepened the systematization of these structures and closely linked them with doctrinal points.

Because the cosmos is conceived as vertically structured, visual representations are often rendered on a vertical plane rather than on the horizontal plane that characterizes most terrestrial maps. Such representations are very common in all Buddhist countries: for cxample Burmese[①], Thai, Chinese and Tibetan areas.

These Buddhist cosmological diagrams are often used as a basis for reflection or meditation on the fact that an individual's rebirth into a particular state of existence inside the universe is being determined by the effects of past *karma* (good or bad) accumulated in previous lives. This ethical grading of the universe is shown at the entrance of many Buddhist temples especially in Thailand, Burma and Tibetan areas. It was used as a pedagogical tool to teach the Law of *Karma* and morality to believers. These diagrams may be linked to the Wheel of life (*bhava-cakra*) which also first developed in India before being widely used in Tibetan Buddhism[②].

In China, and in the neighboring countries where Chinese Buddhism developed, cosmological charts where also used for other kinds of meditations. For example, in the Tiantai School 天臺宗, they may serve to illustrate the fact that everything (including the whole cosmos) is created by the mind. In the Huayan school 華嚴宗 founded by Dushun (557—640), these cosmological charts were parts of larger drawings that were meant to show that not only individual human beings but all existents are infinitely interconnected and act upon one another while completely being enveloped in the light of the Buddha. These cosmological diagrams are also part of the representations of the cosmological Buddha and as such may be seen in several paintings decorating the murals of Mogao grottoes[③]. All these uses of cosmological diagrams have already been the subjects of excellent studies both in Western and Chinese languages. I would like here to focus on two Buddhist cosmological drawings found among Dunhuang Chinese documents: P. 2824 and P. 2012. Although they are very similar in their form, I think they did not have the same functions that most of the cosmological charts that we usually encounter.

---

① Jackie Menzies (ed.), *Buddha Rndinnt Awakening*, Art Gallery of New South Wales, Sydney, 2001, pp.71-74 ; Patricia Herhert, " Burmese cosmnlogical manuscripts", in Alexandra Green and Richard Blurton (ed.), *Burma. Art and Arcaeology*, The British Museum Press, London, 2002, pp. 77-98 : 77. G. Cnedès et C. Archaimbault, *Les Trois Mondes (Traibhumi Brah Rvan)*, École française d'Extrême-orient, Paris, 1973.

② On these two kinds of drawings, cf. Paul Mus, *La lumière sur les six voies : tableau de la transmigration bouddhique d'après les sources sanskrites, pali, tibétnines et chin*oises en majeur partie inédites. Université de Paris, 1939.

③ Cf. the communication of Professor Yin Guangming in this conference.

P. 2824: meditation on the elimination of the 98 kinds of defilement

In 1996, Professor Hu Tongqing 胡同慶 published an excellent article on the complex drawing untitled *Diagram of the three realms and the nine levels* (*Sanjie jiudi tu* 三界九地圖) found on P. 2824[①]. He gave the identification and edition of all the texts that were written on the sides of the drawing. These inscriptions are mainly excerpts and commentaries of the *gathas* (skt. *karika*) of the *Abhidharma kosa* (ch. *Apitamo jushilun* 阿毗達磨俱舍論). This text was composed by the great Indian master Vasubandhu around the Vth century and was translated two times in Chinese: first by Paramartha between 563 and 567 and then by Xuanzang between 651 and 654[②].

One may distinguish two types of inscriptions on the sides of the diagram of the manuscript P. 2824:

-descriptive inscriptions which inventory the various components of the cosmos and their characteristics

- inscriptions concerning doctrinal points and spiritual practices. These later may further be divided into two sub-categories:

  - citations of the *Gathas* of the *Abhidharma kosa* (introduced by (ch. *jushe song yun* 俱舍頌云)
  - various notes on spiritual practices

I would like to focus here on these various notes. There are four groups that are presented in a kind of table or chart. Each of them bears a title inscribed in larger characters.

Three of them are grouped under a common title: «There are eighty-eight conceptual defilements that are eliminated through the paths of vision and cultivation" (ch. *jianxiu dao duan fenbie fannao you bashiba* 見修道斷分別煩惱有八十八). These three groups are:

-« One count twenty-eight [defilements that will be eliminated] in the formless realm [in combination with] the four Noble Truths » (ch. *wusejie you sidi ji ershiba* 無色界有四諦

---

① Hu Tongqing 胡同慶, "P. 2824. Sanjie jiudizhi tu " neirong kaozheng 三界九地之圖內容考証», *Dunhuang yanjiu* 敦煌研究 1996, 4, pp.48-58.

② Cf. respectively *T.* 1559, vol.29 and *T.* 1558, vol.29. The *gatha* of the *Abhidharma kosa* have been translated independently by Xuanzang. Cf. *T.* 1560, vol.29. For a French translation of the whole treaty based on the Chinese version (mainly that of Xuanzang) and the Tibetan translation, *cf. L'Abhidharmakosa de Vasubandhu*, trans. Louis de la Vallée Poussin, 6 vols., Paris: Paul Geuthner, 1923—1931, Société Belge d'Études Orientales. For English translation, cf. Leo M. Pruden, *Abhidharmakosabhasyam*, 4 vols., Berkeley: Asian Humanities Press, 1988—1990.

計[二]十八)[1].

–"twenty–eight [defilements will be eliminated] in the realm of form [in combination with] the four Noble Truths. It is similar to the formless realm presented above» (ch. *sejie sidi you ershiba zhun shang wuse jie* 色界四諦有二十八准上無色界).

–« thirty–two [defilements will be eliminated] in the realm of desire [in combination with] the four Noble Truths » (ch. *yujie sidi you sanshi er* 欲界四諦有三十二).

According to Hu Tongqing, the fourth group of notes is untitled: «There are ten defilements of 'all is void' that will be eliminated through the path of cultivation» (ch. *Xiudao duanjukong fannao youshi* 修道斷俱空煩惱有十). But I think we should read here *Xiudao duanjusheng fannao youshi* 修道斷俱生煩惱有十 that is "There are ten innate defilements that will be eliminated through the path of cultivation". The distinction between 'conceptual' and 'innate' defilements is well known in treaties dealing with the Path leading to Enlightenment.

As Hu Tongqing notes, these inscriptions are very close to teachings found in the 19th chapter of the *Abhidharma kosa*.

More generally, these inscriptions refer to the late Sarvastivadin classification of defilements that establishes a schema of 98 contaminants. As the *Abhidharma* specialist Colett Scott has remarked:

"Rather than reflecting any intrinsic difference among the contaminants themselves, this elaborate schema was assembled in accordance with the edifice of cosmic realms and cognitive stages, and mirrors the gradual process through which contaminants was generated from a basic set of seven contaminants mentioned in the sutra and prominent among the lists of categories of defilements in *Abhidharma* texts: lust for sense pleasures (*kamaraga*), hostility (*pratigha*), lust for existence (*bhavaraga*), pride (*mana*), ignorance (avidya), views (*drsti*) and doubt (*vicikitsa*). By combining the two varieties of lust and dividing views into five varieties, ten contaminants result. When these ten varieties are correlated with the three cosmic realms – the realm of desire, the realm of form and the formless realm – and each contaminant in each realm is specified according to whether it is to be abandoned by the path of vision or by the path of cultivation, the sche-

1 The omission of the character *er* 二 is certainly an error since it is mentioned in the group of notes below.

ma of 98 contaminants is produced."[1]

In other words, the various divisions of the vertical cosmology that had developed in India at a very early age and that had been integrated by the Buddhist in their conception of the cosmos, were interpreted in terms of the progress of the saints as he pursues the path of liberation.

The inscriptions of P. 2824 can be linked with notes found on various other Dunhuang manuscripts such as P. 3762, S. 2313, P. 2156 or *bei* 北 8716 V° (*chen* 辰 34) (this list is not yet completed). The texts found on these manuscripts rather look like notes and do not seem to have a precise title although the name *Diagram of the elimination of defilement in the three realms* (ch. *Sanjie duanhuo tu* 三界斷惑圖) was given by the editors of the *Dunhuang baozang* 敦煌寶藏 to *bei* 8716. Interestingly, several of these manuscripts also make use of diagrams to present these quite complex points.

It is difficult to determine with exactitude the date of P. 2824. But as far as I know, this particular drawing seems to be the oldest that clearly depicts the relationship that was established by *Sarvastivadin Abhidharma* texts and that links cosmological conceptions with the elimination of the 98 defilements through the contemplation of the four Noble Truths. As far as I know it might also be the only one.

P. 2012 : Cosmological diagram as support of confession practice

The other cosmological diagram conserved among Chinese Dunhuang documents is found on the verso of the manuscript P. 2012. As mentioned above, a preliminary notice of this drawing had been done by Professor Rao Zongyi 饒宗頤 in 1978[2]. In 2000, Professor Guo Liying presented a detailed study of the recto of this manuscript which contains drawing of various *mandalas*. She also gave very interesting reflections about the verso where the cosmological diagram appears[3]. Both the recto and the verso are sketches in black monochrome and may be classified as sketches for rit-

---

① Collet Cox, "Attainment through Abandonment : The Sarvastivadin Path of removing defilements", in Robert Buswell and Robert Gimello (ed.), *Paths to Libertaion. The Marga and its Transformations in Buddhist Thought*, 1992, Motilal Banarsidass, Delhi, pp.63–105 : 74.

② *Peintures monochromes de Dunhuang*, fasc. I, p ; 28 (in French) ; fasc. II, pp. 50–51 (in Chinese) ; fasc. III, pl. LVI–LXV.

③ Kuo Liying, "Dessins de mandala à Dunhuang : le manuscrit Pelliot chinois 2012", in Jean-Pierre Drège (ed.), *La Sérinde. Terre d'échanges.* XIVe Rencontres de l'Ecole du Louvre, La Documentation française, Paris, 2000, pp.49–78.

ual diagrams[1]. On both sides of the manuscript, textual notations indicate colors.

One third of the cosmological diagram is lacking (the right side). What mainly distinguishes this diagram from the one of P. 2824 is the presence on the left side of square divided in nine parts which contains small representations of Buddha in front of a scene from the hell. From the top of this square are drawn five lines that forks into several lines which serve as support for 25 small circles inside which are written one simplified character for the two characters *pusa* 菩薩 (bodhisattva). In the superior register of the drawing is represented a form of Avalokitesvara, the *Bodhisattva* Ruyi lun 如意輪 (Cintamanicakra) with six arms[2]. Guo Liying suggests that the small circles might refer to the twenty-five psychopompe Bodhisattvas found in the Pure Land Cult. As her article mainly focused on the mandalas represented on the recto, she did not give more precisions[3].

I would like here to investigate a little more on the use of this cosmological diagram.

It is true that according to the Pure Land Cult, those who practice the meditation on Buddha Amitabha will be welcomed at their death by twenty-five great Bodhisattvas such as Avalokitesvara, Samantabhadra, etc. that will lead them to Sukhavati. But there are other lists of twenty-five Bodhisattvas. One appears in one version of the *Sutra on the [recitation o] the names of the Buddha* (*Foming jing* 佛名經) and should be linked with contrition rituals.

Another one is particularly interesting because it is linked with cosmological notions such as the twenty-five states of existence inside the three worlds. It is found in a ritual text focusing on Avalokitesvara (Qianguangyan Guan Zizaipusa mimi Fajing 千光眼觀自在菩萨祕密法經)[4]. According to this text, at the request of one of his main disciple, the *Sravaka* Ananda, the Buddha explains how the Bodhisattva Avalokitesvara enters the *samadhi* called No Fear at All (ch. *Wu suo wei* 無所畏). From the light of this *samadhi* are emanated twenty-five *Bodhisattva*. They have a golden color and look exactly like Avalokitesvara. Avalokitesvara then asks them to go to the Realm of Twenty-five [existences] and to destruct the twenty-five miserable existences (ch. *Yingwang ershiwu jie po qi youyou* 應往二十五界破其憂有):

即入三昧名無所畏。於三昧光中涌出二十五菩薩。是諸菩薩身皆金色。具諸相好如

① Sarah Fraser, *Performing the Visual*, Stanford University Press., 2004, p.149. Yet p.276, note 4, Sarah Fraser notes: "There is a drawing that depicts the three worlds and nine lands (understood as the stages to bodhisattvahood) of the Avatamsaka sutra. The artist has again used verbal rather than pictorial means to convey informations. Characters identify the moon and southern sun, immortals, pavilions and bodhisattvas."

② Kuo Liying, 2000, pp.53-54.

③ Kuo Liying, 2000, p.55.

④ T. 1065, vol. 20

觀自在。亦於頂上具十一面。各於身上具足四十手。每手掌中有一慈眼(二十五菩薩各具四十手目。合爲千手千眼)諸如是等化菩薩衆圍繞而住。觀自在菩薩才出三昧。告諸化菩薩言。汝等今者蒙我威力。應往二十五界破其憂有。[1]

Twenty-five kinds of *samadhi* – each associated with a particular existence– are then enumerated:

或一菩薩入無垢三昧。於四十手現出四十菩薩破**地獄有**。或一菩薩入無退三昧。於四十手化出四十菩薩**壞畜生有**。或一菩薩入心樂三昧。從四十手顯現四十菩薩**壞餓鬼有**。或一菩薩入歡喜三昧。從四十手現出四十菩薩**壞阿修羅有**(四惡趣竟)或一菩薩入日光三昧。於四十手化出四十菩薩。破**東勝身洲有**。或一菩薩入月光定。於四十手出現四十菩薩。**斷西牛貨洲有**。或一菩薩入熱炎定。從四十手涌出四十菩薩。破**北上勝洲有**。或一菩薩入如幻三昧。亦於四十手現四十菩薩。**斷南瞻部洲有**(四洲竟)或一菩薩入不動定。從四十手顯出四十菩薩。破**四天處有**。或一菩薩入難伏三昧。於四十手化出四十菩薩。**破斷忉利天處有**。或一菩薩入悅意定。於四十手出四十菩薩。**斷炎摩天有**。或一菩薩入青色三昧。於四十手現四十菩薩。**破兜率天有**。或一菩薩入黃色三昧。從四十手顯四十菩薩。**破化樂天有**。或一菩薩入赤色三昧。於四十手出四十菩薩。**斷他化自在天有**(六欲天竟已上欲界十四有)或一菩薩入白色三昧。從四十手化出四十菩薩**斷初禪有**。或一菩薩入種種三昧。於四十手現四十菩薩。**破梵王有**。或一菩薩入雙三昧。於四十手顯現四十菩薩。**破二禪有**。或一菩薩入雷音三昧。從四十手出四十菩薩。**破三禪有**。或一菩薩入注雨定。於四十手現四十菩薩。**斷四禪有**(四静慮竟)或一菩薩入如虛空定。從四十手出四十菩薩。**壞無想有**。或一菩薩入照鏡三昧。於四十手現出四十菩薩。**破淨居阿那含有**(已上色界七有)或一菩薩入無礙三昧。從四十手顯四十菩薩。**斷空處有**。或一菩薩入常三摩地於四十手化出四十菩薩。**壞識處有**。或一菩薩入樂三摩地。從四十手現四十菩薩。**破無所有處有**。或一菩薩入我三摩地。於四十手現出四十菩薩。**壞非想非非想處有**(四空處竟已上無色四有)如上大悲所現二十五菩薩。各具十一面四十手。得二十五三昧。斷二十五有[2]

The names of each of the twenty-five emanations are also given:

其二十五菩薩是:代苦觀自在,与智觀自在,施满觀自在,除战觀自在,除愚觀自在、

① T. 1065, vol. 20, p. 120a
② T. 1065, vol. 20, p. 120b

進益、觀正、施無畏、施光，与甘露、見天、施妙、见樂、降魔、静慮、作 文、見禅、慾定、调直、空惠、護聖、清淨、正法、离欲、不動等觀自在。①

We may formulate the hypothesis that the drawing on the V° of P. 2012 was a preparatory sketch for a representation that would be a support for the mediation where the practitioner would visualize the twenty-five emanations of the Bodhisattva Avalokitesvara going to the twenty-five states of existence in order to rescue sentient beings from suffering. It may have been used in the context of contrition or purification context in order to avoid rebirth in the hells which are depicted on the sides.

Concluding remarks

Questions about cosmogony such as the beginning of the universe or the duration of the universe were rejected by the Buddha Sakyamuni himself among the difficult points which are frequently referred as the fourteen difficult questions (skt. *caturdasavyakrtavastuni*)②. The Buddha refused to answer these questions because they were vain and had no significance for salvation (skt. *moksa*). Yet, cosmology or reflection on the nature of the world was an important part of the Teaching as it constitutes the basis for the development of the four Noble Truths. Actually to understand the suffering nature of the whole world (skt. *samsara*), one had first to realize what were the various components of this world or, in other words, the various possibilities of existence inside *samsara*. One also had to understand by which process sentient beings had to experiment such and such existence. The analysis of the nature of the world was thus motivated by theological or more precisely soteriological conceptions.

Consequently, and as we have seen, cosmological diagrams were mainly guides for meditations. These meditations were not strictly and precisely fixed from the beginning. The two copies found among Dunhuang manuscripts are very precious examples of particular religious use of these diagrams. The traditions that conceived them do not seem to have perdure. Further investigations are certainly needed to see whether these two manuscripts are unique exemplars of two particular traditions.

(CNRS, France)

---

① T. 1065, vol. 20, p. 121a

② Etienne Lamotte. Traité de la grande vertu de sagesse de Nagarjuna (Mahaprajnaparamitasastra) trans. And ann. , Louvain, Bibliothèque du Muséon, vol.18, 1949, , p.154, n1 et p.913…
Cf. Majjimanikaya Cula Malunkyasutta.

樓蘭研究五題

王炳華

20世紀80年代中,在香港中文大學一次學術研討會上,第一次得識饒公。此後二十多年,得機會多次到香港訪學,每次都有幸得到饒公垂顧,也往往會有一次個人的餐聚,在了無拘束的氛圍中,暢言所想所思。從個人講,獲益自然是很多的。最深切的感受之一,就是饒公對西域古代文明及其研究狀況十分的關心。這對辟處新疆、以西域文明研究爲事業的我們來講,既感到温暖,也受到鼓舞。研究工作既相當寂寞,二十多年前的新疆工作環境,還十分寒苦,有時也會感到冷風絲絲。它們是任何環境中都難以免除的、小小的缺憾。衹是較之對古代歐亞内陸宏富、複雜文明的解析,較之國内外關心這一歷史篇頁的友人、老師們的期待、鼓勵,這些缺憾就實在是完全不足爲人道的一些瑣碎了。因此,在西域文明研究的征程中,真是不時從饒公們的關切中獲得了精神上的支持,受到激勵,吸取到努力前行的力量。

饒公的研究事業,從考古、歷史、哲學、文學、藝術,至於印度、伊朗,面至廣,成就豐碩。這一切,堪作今人的楷模,也會垂范長久。

樓蘭,是西域大地上的蕞爾小國,卻也是絲綢之路上古代文明的一支奇葩。它很早就進入了饒公的視野,自然也曾是他魂牽夢繞之地。在饒公大量畫作中,"龍城"、"樓蘭"等等,就是一些相當顯目的篇章。從中,人們可以追尋到他的心路歷程。

筆者大半生蝸居西域,以考古爲業。有幸前後十次涉足羅布淖爾大地,進入故城樓蘭,深切感受到樓蘭王國曾有的榮衰,羅布淖爾荒原經歷的滄桑。恭逢饒公九五華誕,盛會空前,聊成《樓蘭研究五題》,以爲祝禱之意爾。

一、孔雀河——樓蘭文明的母親河

自20世紀初至八九十年代,羅布淖爾、樓蘭,一直是國内外學術界熱烈討論的課題。荒原上的早期文明,樓蘭的興起和衰落,斯坦因編定的LA古城,究竟是否樓蘭古都還是海頭,羅布淖爾湖曾否游移,以及古墓溝墓地的年代,小河墓地的文化内涵等等,有過不少次熱潮。對這些問題中的樓蘭,筆者結論是:西漢時期的樓蘭王國及其都城,衹能生發在孔雀河谷緑洲之中。這裏水源豐沛,自新石器時代至漢、晉,古代遺址薈集。而在乾旱地區,古代經濟、政治中心,衹能出現在主要河流之河谷、尾閭地帶,這是一個基本規律。樓蘭,衹能出現、繁榮在孔雀河,可以説是一種必然。

位居新疆東南部的羅布淖爾荒原,海拔不過780—800米。而西鄰的塔里木盆地,海拔

高度卻在800—1400米之間。塔里木盆地西緣爲世界屋脊帕米爾高原,西高東低的地勢,使塔里木盆地内衆多的内陸河都自然流瀉向羅布淖爾荒原,並彙聚而成煙波浩淼的羅布淖爾湖、臺特馬湖、喀拉庫順湖。塔里木河、車爾臣河、孔雀河是它們最主要的補給源。

孔雀河,源於北天山南坡,上游爲開都河,匯入博斯騰湖後,下瀉到羅布淖爾之河段,稱爲"孔雀河"。孔雀河全程長約500公里。這一流程中,兩岸胡楊屏列,紅柳依依,蘆葦茂密,水色清碧幽藍,絶無沙河渾濁之景,故而人們稱之爲"孔雀河"。孔雀河河谷兩岸,成爲羅布淖爾荒原早期居民最爲理想的生息處,是有比較合理的自然地理、生態環境條件的。

迄至目前,在孔雀河水系内,已經發現了新石器時代、青銅時代晚迄漢、晉時期城鎮、墓地、倉儲、烽燧、佛教寺院等各種遺存不下百處[1]。黄文弼在孔雀河北岸、庫魯克山南麓的英都爾庫什、阿爾特密西布拉克,斯坦因編號的LE、LF、LI,貝格曼在小河以東的雅爾丹布拉克,霍納爾、陳宗器在樓蘭地區周圍發現石器遺址點五處,新疆考古所王炳華、侯燦、伊弟利斯、常喜恩、邢開鼎等,多次在樓蘭城周圍採集到比較多的細石片、石鏃、玉斧,在老開屏採集到多量打制石器,配合石油物探在孔雀河下游河谷地帶,發現多處細石器、小型玉斧,玉鏃。這大量考古資料表明,至少在去今一萬年前,在孔雀河下游三角洲地帶,新石器時代以細石器工具爲特徵的人類遺存,在孔雀河流域是普通存在的。清楚顯示這片地區當年曾是水草比較豐美、林森草茂,野獸出没,適宜於人類狩獵、採集活動的處所。而在這衆多的遺存中,孔雀河下游三角洲上的樓蘭城内及城周圍,幾乎每次、每個探險隊員都可以覓見不少打制石器。在孔雀河下游三角洲,從新石器時代起,樓蘭故城所在,一直就是人類經濟活動的中心點[2]。

青銅時代文化遺存,目前所見主要爲墓地。古墓溝、鐵板河、小河以及斯坦因發現的LF、LQ、LS、LT等處墓地,LE古城東北數座墓葬,除小河墓地位於孔雀河支流上,其他墓地,都在孔雀河北岸臺地及孔雀河尾閭地帶。墓地位置較高。墓主人生前居址,至今没有發現。但他們以孔雀河河谷爲生存活動之依託,從墓地觀察,自然是没有問題的。

漢晉時期的遺址,主要也分佈在孔雀河谷及河流下游三角洲地區。LA、LE、LK這三座古城,LE傍近的漢晉時期古墓地,居盧訾倉故址土垠,孔雀河北岸老開屏漢代墓地,LA古城東北部孤臺漢墓,樓蘭城中、城西北、東北多處佛寺,營盤古城及其北部大型佛寺,等等,就是其中主要的一些遺存。LA古城中,已獲大量漢—晉簡紙文書、佉盧文木簡,清楚表明,這座古城是東漢、魏晉時期西域長史府駐節地,也是當年這片地區的政治、經濟、交通、文化中心。一個世紀以來,中外考古學者在這片地區已獲的考古資料,十分充分的表明:孔雀河緑洲毫無疑問就是羅布淖爾荒原上最主要的中心緑洲,是開發最早、歷史最悠久、人煙最稠密、經濟文化最發育的所在。這是若羌河緑洲、米蘭河緑洲已見考古遺址絶不具備的特點。

---

① 見黄文弼《羅布淖爾考古記》;A.斯坦因《西域》、《古代樓蘭》、《亞洲腹地》;新疆文物考古所自1979年至2005年間歷史調查資料;夏訓成等《中國羅布泊》,第412—415頁。

② 侯燦《論樓蘭城的發展及其衰廢》,《高昌樓蘭研究論集》,新疆人民出版社,1990年。

從總的自然地理形勢及歷史文化背景觀察，作爲羅布淖爾荒原上主要的緑洲王國——樓蘭，衹能出現在孔雀河水系緑洲、尤其是孔雀河尾閭三角洲之上。離開這一主要緑洲，尋找樓蘭王國故址，離開青銅時代至漢晉文明發育中心地區去尋找樓蘭王國的遺存，會是南轅北轍，難有收穫的。

二、樓蘭都城，從地理位置、遺存特徵、已見文物，就在遺址LA

LA古城，是孔雀河下游三角洲上已見規模最大的古城，是這片地區最主要的政治、經濟中心。位置最近敦煌，瀕臨羅布淖爾湖，居於湖之西北部。參照《史記》、《漢書》有關樓蘭之記録，説樓蘭位置"臨鹽澤"、"最在東垂，近漢，當白龍堆"，從地理位置結合《史記》、《漢書》記録，判定它就是古樓蘭王國之都城，可謂持之有故，順理成章。衹是長期以來，史學界對此總存歧見。關鍵之一，是指古城内考古資料不能提供有力證明。

1901、1906年斯文·赫定、A. 斯坦因，在LA城獲漢文、佉盧文文書，文中有"樓蘭""Kroraina"。所以希姆來、斯坦因、沙畹，均認爲此城爲西漢"樓蘭"。"Kroraina"即爲"樓蘭"之原音。但自1914年，王國維在未能獲見古城中主要出土文書資料的情況下，首先否定LA古城爲樓蘭國都，提出古城爲前涼之"海頭"[①]。此後近一個世紀以來，因LA古城中出土文物多屬東漢魏晉時期，並不能與西漢前期樓蘭國相關聯，更引發各種議論，如樓蘭都城在扜泥説[②]，樓蘭始都LE説[③]，等等。

筆者在有過對羅布淖爾荒原多年考研，對各種觀念反復斟酌後，是堅信樓蘭王國始都就在LA古城之中的。這可以從三個方面進行説明。

首先，據歷史文獻記録、結合LA所在地理位置，可以結論，衹有LA古城能與之相當。

《史記》、《漢書》在説明及樓蘭時，都强調樓蘭"臨鹽澤"、"最在東垂，近漢，當白龍堆……"城址最近敦煌、又臨羅布淖爾湖，"當白龍堆"（白龍堆，就在羅布淖爾湖稍東北處。由敦煌至樓蘭，白龍堆是必經處所，所以稱"當"）。這樣的古城，衹有LA可以相當。地處若羌的扜泥故城，與"鹽澤"無涉，不算"近漢"，不"當白龍堆"。LE古城位置與LA近，但城内衹見一區遺址，少見文物。這與先爲樓蘭國都，後爲西域長史駐屯地的故樓蘭城，也不能統一。

説LA古城爲樓蘭都城，與班勇所論所見，可以完全統一。

班超之子班勇，出生、成長在西域大地。他對西域大地的地理、政治形勢瞭若指掌，是當年東漢王朝熟悉西域地理、政治形勢的第一人。東漢元初六年（119），鄧太后"召勇詣朝堂會議……勇上議曰……又宜遣西域長史將五百人屯樓蘭（此時，樓蘭王國早已遷都到了扜

---

① 王國維《觀堂集林》卷一七"史林九"《流沙墜簡》序，河北教育出版社，2003年，第409頁。

② 馬雍《新疆所出佉盧文文書的斷代問題》，《文史》第七輯，1979年；孟凡人《樓蘭新史》，光明日報出版社，1998年。

③ 林梅村《樓蘭國始都考》，《漢唐西域與中國文明》，文物出版社，1998年，第279—289頁。

泥)。西當焉耆、龜兹徑路,南疆鄯善、于闐心膽……"[①]著録於《後漢書》的班勇建言,可注意之點有三。一,他將樓蘭與鄯善並列。説明東漢時,在樓蘭王國遷都鄯善後,樓蘭國雖已不存,但早已熟稔於人心的"樓蘭城",人們還是習慣在使用的;二,班勇强調指明,樓蘭"西當焉耆、龜兹徑路",這衹有現在的LA古城可以相當。漢代,從LA西走,在孔雀河北岸、庫魯克山南麓,沿途烽燧相續。東、西方向一綫鋪展的漢代古烽,已見近十座:孫基、亞克倫、卡勒泰、西尼爾、脱西克吐爾、沙魯瓦克、薩其垓;另在興地溝南口,還有南、北方向古烽一列,清楚可見者有三座。前者通輪臺,後者向車師,它們保存還基本完好。循此西進,可以至達焉耆、龜兹。樓蘭,作爲漢王朝西出玉門關後的交通樞紐地位,於此可以得到清晰的揭示。如果像一些學者所説,樓蘭都城不在LA,而在阿爾金山脚下若羌緑洲上的扜泥,就完全説不通了。三,有一支漢軍駐屯在樓蘭,對一心向漢的南道諸國,如阿爾金山脚下的鄯善、昆侖山北麓的于闐,軍事上可以就近呼應;政治上,會是有力支持。這樣做了,塔里木盆地南、北緣的絲路幹綫,可得暢通。班勇的議論清楚説明:樓蘭、鄯善,分列南北,在東漢時期,人們是十分明白,没有一點混淆的。

從歷史地理學角度判定LA爲故樓蘭城址,還可以《三國志・魏志》所引《魏略・西戎傳》中相關文字爲據:"……從玉門關西出,發都護井,回三隴沙北頭,經居盧倉,從沙西井轉西北,過龍堆,到故樓蘭,轉西詣龜兹,至葱嶺,爲中道……"可以看到,故樓蘭城是與龍堆緊密毗鄰、聯繫在一起的。所謂"龍堆",就是羅布淖爾湖北面的雅丹群。過這片雅丹到LA城,距離不過30公里左右,一站驛程。這裏的"樓蘭故城",衹能與LA相當。

據上引《史記》、《漢書》、《後漢書》及《三國志・魏志》所引《魏略・西戎傳》的相關文字,可以看到在兩漢、三國之時,中原大地人們對故樓蘭城的位置是相當清楚、準確,並不含混的。

其次,判定LA古城爲樓蘭都城,可以得到城内出土文物的充分説明。自斯文・赫定、A.斯坦因迄今,在LA城中,發現過大量來自東西方向的珍貴文物:西亞風格的玻璃器殘片,西亞風格的暈染紋毛罽、貴霜錢幣,佉盧文及其上鈐印的希臘神像封泥、粟特文書;中原風格的漆器,大量絲、絹、錦,銅鏡,五銖錢,大量漢、晉簡紙文書,三棱形銅鏃等等,這些文物彙聚之地,衹能是居於絲路要衝的交通樞紐城市,才得可能。而在羅布淖爾,也衹有地居衝要的古樓蘭城,可以承當。

在出土之佉盧文、漢文簡牘中,近二十件寫有"樓蘭"。它們,或是收文之地,或爲發文之處。如是多不同文檔,均與"樓蘭"相關,自然不可能是一個偶然現象,而衹能判定,出土所在之地名,確爲樓蘭,而不能存在其他可能。古代西域,一個緑洲就是一個國家,因此,國與都城每每同名。東漢、魏晉,樓蘭國雖早已失亡,樓蘭城卻一直存在。而且,一直還以"樓蘭"名稱在發揮著社會功能。樓蘭國,在西元前77年南遷若羌前,已在這片土地上屹立有年,作爲

① 《後漢書》卷四七《班勇傳》。

歐亞内陸交通樞紐之一，其盛名已廣播荒原内外。樓蘭南遷扜泥，是在西漢王朝精心策劃、組織下，有序的、和平的遷徙。居民他去，城垣仍在。祇是變化爲在西漢王朝直接統治下，其交通樞紐、絲路經濟中心功能得到了進一步的强化(説詳後)。這一形勢下，樓蘭城的經濟、社會影響，祇可能進一步的强大，而不可能絲毫的削弱。所以，從實際情形看，孔雀河下游三角洲上的樓蘭城，絶没有因爲"樓蘭國"它遷而遭受打擊、削弱，而仍會以"樓蘭"之名屹立在絲路幹綫之上，發揮其影響。這就是古城出土的文書資料，仍然會冠以"樓蘭"的原因。

對相關文書、包括佉盧文書與樓蘭的關係，黄盛璋在他近年刊發的《樓蘭始都争論癥結解難與LA城爲西漢樓蘭城新論證》及其《續編》[①]，對相關分歧進行了清理、剖析，對LA古城爲樓蘭都城所在，可以説已進行了比較全面、多方面的論證。

除LA城所在位置、出土文物外，根據LA古城現有遺跡，也可覓得早於漢—晉的早期文化層。

對樓蘭古城的發掘，從一開始就是無序、混亂，不符合考古學發掘規程的。斯文·赫定1901年進入樓蘭LA，十一天中，農民工在城内有數的幾處居住遺存中，隨處亂掘；1906年，斯坦因進入LA，同樣如是，他重點在西域長史府故址、三間房西側的垃圾堆中進行發掘。同樣没有對這一遺存認真清理，談不上到達文化層底部，而祇爲得到"很多寫在木板同紙片上的中國文書"，"寫在木板、紙片以及絹上的佉盧文書"，再有一件粟特文殘紙，而十分滿足了。1980年，新疆考古所在樓蘭城調查、試掘，也有探溝處於這一垃圾堆上，探溝同樣没有交待文化層情況，祇説"發現殘木簡60枚，紙文書一件"[②]，而這處垃圾堆，筆者多次仔細觀察，實際至今並未有完整、嚴謹、科學的清理。尤其引人注意之處，如果從這一文化遺存北側剖面觀察，實際可以清楚看到，在漢、晉時期西域長史府建築遺存之下，深度1.0至1.2米後，還明顯可見早期文化層：它東西長近兩米，厚20—40釐米。從祇暴露一點的剖面，可見文化遺物有：草屑、駱駝糞、獸骨雜片、燒炭碎粒等物。它是深壓在漢、晉時期文化層下面的早期遺存，清楚無誤、没有任何疑問。至於這一文化層，是否確早到西漢前期，甚至更早，它包含怎樣一些文化内涵，則祇能期待今後考古學者進一步的發掘了。

樓蘭故城(LA遺址)現存遺跡，可搜尋到早期遺存，還有一個綫索。認真觀察LA古城城垣遺跡，可以清楚看到相關建築，存在不同特色。如，除紅柳、葦牆的建築外，還有土建遺址。而土建遺存，又有土坯與垛泥版築之别。出土了大量魏晉時期文書的西域長史府故址(以"三間房"爲代表，斯坦因編號爲LAII)，建築物有比較堅固的土坯房屋。土坯規格分别爲42×23×10釐米、47×27×10釐米。土坯寬大、緻密，經歷一千六百多年羅布淖爾荒原東北季風吹蝕，至今保存基本完好。曾經使用了土坯的建築物，除三間房，還有古城東北佛塔、古城西

① 黄盛章《樓蘭始都争論癥結解難與LA城爲西漢樓蘭城新論證》及《續編》，《吐魯番學研究》2000年1期，第61—74頁；2000年2期，第72—80頁。

② 《樓蘭古城址調查與試掘簡報》，《文物》1988年第7期。

北郊古烽、古城東牆外一區巨型軍事防衛性質的建築(高達10米),這類建築物,從三間房曾出土最晚到北涼時的文書,可以結論,它們都是古城中的晚期遺存。

與這種土坯建築形成最明顯對照的土建遺存,是垛泥構建的古城。樓蘭城牆,保存十分不好。但衹要認真辨析,略近方形的土建城牆,雖不少地段已被風力夷平,但斷續相繼的殘存牆跡,還可以約略看清。張騫在第一次西域之行返回時,觀察到"樓蘭姑師邑有城廓"(《史記・大宛傳》)。所以,樓蘭城之始建,是早在西漢王朝通西域之前的。現存城牆,確也清楚顯露早期比較粗率、比較原始的特徵。筆者曾多次對樓蘭城牆細作觀察,可以肯定説,它絶非"夯築"[①],也並不是如疏勒河一帶長城所見一層蘆葦、一層土,十分平整有序的構築形式。它明顯是垛土築牆的成果,垛泥層厚薄不一,厚度分別有0.15、0.45、0.6、0.7、0.8米,真正是厚薄不均。土層之間,一些地段,可以看到夾雜紅柳、蘆葦。但並不見平均鋪展[②]。正因如是粗率,難經長期東北季風吹蝕,保存甚差。進入樓蘭遺址之中,不仔細搜尋、觀察,一般都難見到古城牆跡痕。新疆地區已經發現的,與古樓蘭城背景相近的相關古城遺存,如尼雅遺址所見兩座古城(N2附近,及尼雅南城)[③]、克里雅河下游可早到西漢(或更早)的圓沙古城[④],都可以發現相類的特徵。垛泥築牆,這是比較原始的特點,也是新疆地區最早期古城的特色,與漢代紅柳與夯土相繼的建築工藝,是明顯不同的。

與樓蘭城牆垛泥築法相比較,在西漢統治西域後,在中原王朝主導下修築之城堡,工藝是完全不同的。這可以舉兩個實例,進行比較。一是與樓蘭古城相去衹二十多公里的土垠。土垠遺址内,出土過72支西漢木簡。其中三支有西漢紀年。這是在西元前一世紀西漢王朝構建的一處前進基地,用爲倉儲、郵置[⑤]。土垠遺址保存雖不好,東牆、南牆已遭毀損,但西牆、北牆之西段卻仍然保存完好。它們是仍高一米上下的夯築土牆。夯層厚8—10釐米,牆體平直,至今仍相當嚴實。西漢時期,築城用夯,是一個明證。

證據之二,是東漢時期,耿恭苦守的疏勒城,位置在今天山北麓奇臺縣南郊的石城子。它是爲保衛、控扼匈奴南入吐魯番一條徑道而修築的軍城。筆者曾多次考察,現場印象是:古城依山,東側臨深澗,北、西、南部卻是夯土築就的城牆,夯層厚10釐米上下[⑥]。這座軍城,東漢時在匈奴的强攻下被毁。其時代與土垠一樣,比較單純,也可以做出明確結論:東漢王朝修城,也是用夯實的土牆,而絶不是比較粗疏、簡陋、相當原始的垛泥壘土。

與LA樓蘭故城不同,處於西域長史府直接控制之下的、同一地區的LE古城、LK古城,使用的方法才是一層紅柳、一層土,平整均勻、經過夯實的土城牆。它們與LA城牆垛泥法同

---

① 穆舜英《神秘古城——樓蘭》,第88頁,稱"間隔厚80釐米的夯土中夾蘆葦杆和紅柳枝"。
② 參見《樓蘭古城址調查與試掘簡報》,《文物》1988年第7期。
③ 王炳華《西域歷史考古論集》,中國人民大學出版社,2008年,503頁。
④ 新疆文物考古研究所《和田地區文物普查資料》,《新疆文物》2004年第4期。
⑤ 王炳華《土垠遺址再考》,載《西域文史》,第四卷,2009年,第61—82頁。
⑥ 王炳華《天山東段考古紀行二》,《中國考古集成》。

樣明顯存在差異。LA垛泥城牆,具有早期的、比較原始的特徵,時代早於西漢,是可以從邏輯上推定的。

樓蘭故城城牆,部分牆段(如東牆中段,南牆)在垛泥時、土層中,夾有蘆葦、紅柳,是可以用作測年的良好材料,用這些物料進行C^{14}測年,對判定古城修建年代,可提供比較理想的資料。希望這一工作,在今後的新疆文物保護工作中可以進行。

三間房西北地層剖面上,可以清楚觀察的早晚文化層疊壓關係;樓蘭故城土牆構築工藝明顯有早期、原始特徵,意在説明:我們今天,還不能以十分不完備的樓蘭城考古工作爲據,就判定這座古城不可能早到西漢、西漢以前。它的城牆,就是明顯具有早期特徵的最大文物遺存之一。古城文化層在近兩千年的厲風吹蝕中,確已消失近盡。但進行嚴格的、科學的發掘,很難説就不會在魏晉遺址下面,找到西漢或較西漢更早之樓蘭文物。因爲從斯文・赫定、斯坦因到我們自己,至今,一百多年,確實没有在這裏進行過嚴謹、細緻的科學發掘。在以保護爲前提的方針下,我們過去没有規劃、安排這一工作,這是一個要吸取的教訓。

明明古城仍沿稱樓蘭,前涼之西域長史李柏,自然也駐節在樓蘭城中。但在致焉耆王的信函中,卻故弄玄虚説信函寫在"海頭"。這是一個小的懸疑,最大可能是事涉軍事機密,有保密之需,故佈疑陣;也有可能故意標新求異,示親切、求風雅。畢竟,地處羅布淖爾湖西北、居湖水之上游,稱其爲"海頭",也並無大礙。但不論如何,當年的前涼西域長史,就駐節在古樓蘭城中,這已爲古城中大量出土的簡、紙文書所反復證實。

三、去樓蘭、立鄯善、興屯田,西漢王朝强化西域交通路綫管理

自張騫通西域,至西元前60年設西域都護,西域大地進入西漢版圖,半個多世紀中,新疆大地,政治形勢可以説是風雲激蕩,變化迅猛。這一過程中,樓蘭由於其特定的交通衝要地位,始終處於政治漩渦的中心。

西元前176年,匈奴進入西域,擊月氏,"定樓蘭、烏孫、呼揭及其傍二十六國,皆以爲匈奴"(《史記・匈奴列傳》)。因此,西元前2世紀後期西漢通西域,面對形勢是複雜而艱難的。匈奴,控制著天山以北廣大地區。塔里木盆地各緑洲王國,也程度不等地羈屬於匈奴。劉徹雄才大略,確定通西域戰略後,不論形勢如何險惡,堅持初衷。面對不同環境,採取不同策略,區别對待,"可安輯安輯之,可擊擊之"(《漢書・西域傳》)。大宛與漢王朝對抗,阻絶漢通西亞徑路,就不懼困難,傾力動員,遠征大宛;烏孫,雖屬匈奴,但又與匈奴有隙,則厚賂以結烏孫,嫁細君、解憂,使烏孫離匈奴而親漢;小國奋頭不自量力,全力抗漢,不處置,將誤大計,即予屠滅;樓蘭,則爲又一典型。

樓蘭,是一個蕞爾小國,但地理位置卻十分衝要。它最近漢,控扼漢王朝進入西域的咽喉,漢王朝必須周全處理,不留隱患。如何面對漢王朝通西域的這一新形勢,同樣是樓蘭統

治集團面臨的全新問題。歷史進程表明,它們既不能正確估計内外形勢變化,也完全没有駕馭這一事變的能力。

漢通西域之初,樓蘭已在匈奴統治之下六十多年。匈奴在樓蘭大地的政治、軍事、文化各方面影響,是不可輕估的。衹從軍事上看,匈奴游騎從伊吾(哈密緑洲)、車師(吐魯番)入樓蘭,或由匈奴控制西域的"僮僕都尉府"駐地(今庫爾勒一帶)沿孔雀河入樓蘭,均相當便捷。樓蘭,很難擺脱匈奴的軍事控制。

軍事上受制,政治依附,文化相通,經濟上不僅感受不到開通歐亞大陸交通路綫的利益,而且徒增許多負擔。樓蘭,對漢通西域,難有熱情。張騫自中亞返國後,漢"使者相望於道,諸使外國一輩大者數百,少者百餘人"、"一歲中使多者十餘,少者五六輩"(《史記·大宛列傳》),居於交通孔道的樓蘭,導引交通,負水擔糧,負擔沉重。因而,樓蘭採取了追隨匈奴與漢王朝對抗、破壞漢通西域的方針。"王恢數使,爲樓蘭所苦",而且,它"又數爲匈奴耳目,令其兵遮漢使"。前108年,面對這一形勢,劉徹命令王恢伺機"擊破"樓蘭。這是西漢王朝與樓蘭第一次衝突。樓蘭受到打擊,口頭上對漢王朝表示"降服貢獻",但實際矛盾並未消除。

漢與樓蘭第二次衝突,發生在李廣利征大宛之時。西元前104至103年間,李廣利征大宛。匈奴感到威脅,但無力正面阻擊;採取了"遣騎因樓蘭候漢使後過者,欲絶勿通",將樓蘭拖下了與漢朝對抗的水潭。西漢王朝又一次"捕樓蘭王,將詣闕,薄責王",要争取樓蘭改變親附匈奴的初衷。樓蘭王道出了苦衷:"小國在大國間不兩屬,無以自安。願徙國入居漢地。"西漢王朝這次没有進一步苛責樓蘭,而是讓樓蘭王返回,要求他同樣爲漢王朝"候伺匈奴"。疏離樓蘭與匈奴的關係。這是漢與樓蘭鬥争的第二回合。

西漢王朝對如何處置樓蘭,是十分用心的。樓蘭衹是新疆東部的彈丸小國,地理環境寒苦,"乏水草",對導引漢使,供應水、糧、草料,難勝負擔;此外,也還有漢王朝"吏士"在需求不能滿足時對樓蘭的盜擾。因而總是心向匈奴,提供情報;並曾先後"遮殺"過漢衛司馬安樂、光禄大夫忠及期門郎遂成以及安息、大宛朝漢的使臣(《漢書·傅介子傳》)。在漢、匈尖鋭的矛盾前,樓蘭實際往往都選擇了站在匈奴一邊。慮及數十年中,曾一次次聯絡、寬宥、依重樓蘭,卻總是一次次遭遇挫折。軍事上重罰樓蘭,雖不存在困難,可以如龠頭一樣,屠城滅國,但難得西域人心。總結歷史、分析形勢、權衡利害,導致霍光最後決策:清除樓蘭親附匈奴的代表人物,命令傅介子刺殺樓蘭王;同時册立人在漢朝、内心親漢的樓蘭王弟尉屠耆爲新王,遷樓蘭到若羌,"更名其國爲鄯善"。這可以消除匈奴利用樓蘭阻抗西漢通西域的努力。爲此,對鄯善實施和親,賜宫女爲夫人,下嫁尉屠耆,進一步堅定他親附西漢王朝的決心。在尉屠耆返國時,"爲刻印章"(接受漢王朝策封),"備車騎輜重",由"丞相將軍率百官送至横門外",給予了極高的禮遇,向西域大地清晰宣示了西漢王朝全力支持尉屠耆的決策。

更樓蘭爲鄯善,自然不衹是簡單的國名改變,而是表明:作爲樓蘭國,這時已劃上了句號。樓蘭國子民,南遷鄯善,再也不在與匈奴地域毗鄰的孔雀河下游,而是到遠離了匈奴影

響的阿爾金山腳下的若羌河谷。空間遠離,荒漠、沙磧隔阻,匈奴影響受到極度削弱。

這是漢與樓蘭鬥爭的第三個回合。慮及樓蘭故土這一交通隘口的重要性,遠遷樓蘭至新地後,這就實際爲西漢王朝直接控制自孔雀河河谷西走的交通綫,保證開拓西域戰略的順利實施,掃清了道路。歷史進程表明,這是一個英明、果斷的決策。代價稍小,而戰略利益巨大。西元前60年,西域歸於西漢王朝版圖這一重大事件,是與這次破遷樓蘭,强化與匈奴的鬥爭,存在密切關聯的。

漢王朝如此決策,有兩方面的收穫:其一,南遷樓蘭到若羌河谷,扶持親漢勢力尉屠耆、踞守若羌河谷,不僅割斷了匈奴對樓蘭的實際影響,又大大强化了對絲路南道的控制。二,漢王朝直接控制孔雀河谷,可保絲路北道交通安全,有利於漢通西域戰略的全面展開。

説樓蘭南遷鄯善後,孔雀河下游原來樓蘭王國領地成爲了漢王朝直接控制的領土,《史記》、《漢書》並未見明確的文字記録,目前在樓蘭故城内也没有見到與此相關的文物,並不足以爲這一結論提供直接證明。但邏輯推論,樓蘭國南遷,其交通衝要之領地絶不可能拱手讓於匈奴;最直接的辦法,就是在去除了摇擺不定的樓蘭王后,西漢王朝自己直接控制、管理這條交通隘道。這不僅是邏輯上的推論;而且得到了故城附近已獲西漢考古資料的證明。

殺樓蘭王嘗歸這件事,發生在西元前77年。與此時段大略相當,在樓蘭故城東北30多公里處,黄文弼發現過土垠遺址。土垠遺址曾見72支西漢木簡,有漢宣帝黄龍元年(當西元前49年)、漢元帝永光五年(當西元前39年)、漢元帝河平四年(西元前25年)、漢成帝元延五年(西元前8年)等紀年簡,雖然没有見到直接銜連漢昭帝時,去樓蘭、立鄯善的簡牘文字,但説這批簡牘表現著西元前77年樓蘭南遷後這片土地上的政治、經濟形勢是並不牽强的。畢竟,棄置成垃圾的物料,衹能是當年實際生活存在物的一小部分。這一小部分廢棄物,又能重現於兩千年後的人間,更會是小部分中的小部。僅見的72支木簡,已清楚表明宣、元、成帝時,土垠遺址爲西漢王朝直接統治下的倉儲、郵置,自然也就表明了樓蘭王國領土上新呈現的政治、經濟生活現實。

認真檢視出土的72支西漢木簡,與軍事組織、政治官員相關的木簡即達9支,如"都護軍侯張□"、"左部左曲侯"、"右部後曲侯丞"、"後曲侯"、"左部後曲侯"、"右曲侯"、"□部軍守司馬"、"左右部司馬"、"伊循都尉左"、"伊循卒史左"等[1],他們在西漢王朝"西域都護府"、"戊己校尉"營下,都是重要佐吏。相當程度上表明土垠及去土垠不遠的樓蘭大地,這時已成爲西漢王朝努力建設的軍事中心。

西漢王朝必欲去樓蘭、置鄯善,目的是保障自敦煌經樓蘭入輪臺之交通路綫安全。不論軍事上與匈奴對抗,還是保證使節、商旅交通給養,糧、草供應,均爲第一要務。因此在孔雀河谷緑洲(樓蘭是其中心城鎮)組織屯田就成爲頭等大事。在土垠西漢木簡中,有相當數量

① 黄文弼《羅布淖爾考古記》;《羅布淖爾漢簡考釋》,《西北史地論叢》,上海人民出版社,1981年,第309—320頁。

可以表明西漢王朝從中原大地移民屯墾的事實。如"里公乘史隆家屬畜產衣器物籍"、"霸陵西新里田由"、"應募士長陵仁里大夫孫尚"、"小卷里王護"、"右六人其二亡士四士妻子"、"男□□孔六□"、"家屬六人官駝二匹食率匹二升"、"士南陽郡涅陽石裏宋鈞親　妻璣年三十私從者同縣同里交上"等等[①]，在72支木簡中，所占比例也不算少，表明中原大地農民應募西遷的事實。他們或個人、或全家，家屬、私從、畜產、衣器物都隨身來到了羅布淖爾大地。祖籍地涉及河南、陝西等處。説明這曾是一件波及面相當廣的大事。衹可惜正史中未見明文著録。東漢、魏晉階段，大量出土文字資料表明，樓蘭故城，當年已是西域長史府駐地、屯田中心。樓蘭緑洲屯田事業，其發端，最大可能就是從南遷樓蘭、置立鄯善時開始的。

樓蘭南遷後，西漢王朝不僅大力經營、建設樓蘭故土、土垠緑洲，而且對誠心歸附了西漢的尉屠耆也全力支持。《漢書》載明，首要一點，就是應尉屠耆之求，在伊循駐兵屯田。這對穩定尉屠耆統治、震攝親匈奴勢力，有著舉足輕重影響。西漢王朝曾爲此投入大力。考古發現，爲此提供了有力説明。

1989年10月，筆者偕劉文鎖、肖小勇在若羌縣進行考古調查。在米蘭吐蕃戍堡東偏南5°、距約2公里處，發現了一處西漢時代遺址。遺址在米蘭河西岸。地表沙梁起伏。在兩道東西向沙梁間，有幾個風蝕土墩。土墩下、窪地上散見多量西漢特徵的文物：多量砂質灰陶片，器表飾細繩紋；鑽孔陶片、陶紡輪、石磨盤、三棱形帶鋌鐵鏃、魚鱗形甲片、五銖錢、煉碴、玉石料等。遺物大概分佈在200×500米範圍内。錢幣具有西漢武帝時期特徵，細繩紋灰陶罐、三棱形鐵鏃、魚鱗形甲片，都具有西漢時期特徵[②]。與伊循屯地頗可以聯繫。

與這區漢代遺址相去不遠，爲一規模宏大、至今地表痕跡清晰的灌溉渠系遺存。這一灌溉遺存，爲新疆生產建設兵團水利工程師饒瑞符發現，並最先報導。我們據其測定的渠系圖，對遺址進行了認真的踏查。這區灌渠，由一條總幹渠、七條支渠、多量斗渠、毛渠組成。總幹渠長約8公里、七條支渠分別長4—5公里。渠寬10—20米、高近3米。灌溉面積達30平方公里。灌渠引老米蘭河水，依地形，順地勢展開，雙向灌溉，灌地面積可達4—5萬畝。曾經從事過墾殖的土地，測算達1.7萬畝[③]。還有一個值得注意的考古文化現象，這片地區，目前爲人們關注的東漢以後的佛教寺院、吐蕃戍堡等遺址所疊壓。有力支持了這一灌溉渠時代相對較早，應與西漢伊循屯地相關聯的結論。

據伊循屯地遺跡，老米蘭河西岸規模相當大的漢代居址，可以推論，西漢王朝支持鄯善尉屠耆政權的努力，不可小視。它的規模、力度，絶不是《漢書·西域傳》所説"漢遣司馬一

① 黄文弼《羅布淖爾考古記》；《羅布淖爾漢簡考釋》，《西北史地論叢》，第331—335頁。

② 中國科學院塔克拉瑪幹沙漠綜考隊考古組《若羌縣古代文化遺存考察》，《新疆文物考古新收穫》（續）1990—1996，新疆美術出版社，1997年，第549—554頁。

③ 饒瑞符《米蘭漢唐屯田水利工程查勘——從伊循灌溉系統遺址看漢唐時代屯田建設》，《新疆巴州科技》1981年第1期。

人，吏士四十人，田伊循以填撫之"[①]這樣一個象徵性的行動。伊循屯田，其實際規模是遠遠較此爲大的。土垠遺址出土漢簡有"伊循都尉"文字。"都尉"的品秩是"比二千石"，較之品秩"六百石"的"司馬"，地位隆重得多。伊循屯田，西漢時曾有大規模發展，於此可以推見。祇可惜史籍失録。

樓蘭，直接進入西漢王朝控制之下，自樓蘭沿孔雀河西走，可以直入塔里木盆地東北焉耆、渠犁、尉犁；伊循成功屯田，尉屠耆統治地位鞏固。沿昆侖山北麓西走，也可得到更有力支持。絲路南、北道交通順暢，西漢王朝開拓西域的政治事業，於是獲得迅猛發展。試看以下事實：

西元前77年，與伊循屯田同時，漢王朝以扜彌國太子賴丹爲校尉將軍，屯田輪臺。

西元前72年，西漢王朝與烏孫聯軍，大敗匈奴，匈奴實力大傷。

西元前68年，漢遣鄭吉屯田渠犁；秋後，率所將田士攻車師，並在車師屯田。

西元前65年，龜兹王絳賓娶解憂女弟史爲夫人。龜兹强化著與西漢的政治關係。

西元前62年，西漢王朝命鄭吉爲"衛司馬""護鄯善以西南道使者"。

西元前60年，匈奴日逐王降漢。西漢王朝在烏壘設西域都護府。任命鄭吉"並護車師以西北道，爲都護。漢之號令頒西域"，"匈奴僮僕都尉由此罷"。"匈奴益弱""不得近西域"。

從西元前77年漢王朝直接控制樓蘭緑洲、遷尉屠耆至鄯善後，西域大地的政治、經濟形勢如是迅捷、巨大的變化，是與西漢王朝滅樓蘭、建鄯善，加强南、北道建設，集中力量打擊匈奴等一系列舉措，存在密切關聯的。

四、地居衝要，樓蘭之勃興、沉落均與交通關聯

青銅時代即已滿溢生命活力的孔雀河緑洲，西元前2世紀，成爲了溝通亞歐交通路綫上的樞紐，其中心城市樓蘭，舉止動静，都會使西域大地、河西走廊受到震動。雖是雅丹叢集、戈壁、沙漠縱横，交通相當困難的一片土地，卻隨時隨處，都能感受到東方長安、西部貴霜、西南亞波斯的政治、經濟、文化資訊，感受到它們點點變化投射下的影響。而到西元4世紀以後，樓蘭卻突然從人們的視野中淡出，更慢慢地化爲荒漠、廢墟，成爲了今天没有生命氣息的死域。

與樓蘭的消失、死滅相呼應，傍樓蘭而居、曾煙波浩森的羅布淖爾湖，也成了今天一望無際的鹽灘。

桑田沙海，緑洲化煙，成了樓蘭考古中無法回避、必須直面正視的最大問題：這一切，究竟是如何發生的？今天的人們，從中可以得到怎樣的啟示、經驗、教訓？

在具體展開歷史、考古分析前，首先關注這片土地上幾個最基本的事實。

① 《漢書・西域傳》。

（一）從上新世末期到更新世初，歐亞大陸再次發生强烈的地殼運動，青藏高原大幅擡升，印度洋的西南季風（其運行高度衹有3500米），再無可能越過青藏高原進入新疆塔里木盆地。加上盆地東、西、北面也有高山隔阻，太平洋、大西洋濕潤氣流也無法進入，導致盆地内很難形成降水。因此，從地質年代上新世末、更新世初，塔里木盆地乾旱氣候即已形成。極少降水、冷熱變化劇烈、風沙活動頻繁。

地質地理學家們在羅布淖爾荒原臺特馬湖以南、羅布淖爾湖盆中心曾分别鑽井，通過孢粉分析，得到的結論是，去今二萬年以來（晚更新世至全新世），古代植物與現代植物種類、群落基本一致，不見喜温的蕨類植物孢子，而以耐旱、耐鹽的麻黄、藜、篙含量爲多。最高可達孢粉的98.2%，説明這時期，羅布淖爾地區是明顯的乾旱氣候環境[①]。

（二）羅布淖爾地區，地勢低凹，是塔里木盆地内衆多河流的彙聚中心，古代曾是澤國，羅布淖爾湖最大面積曾達二萬平方公里。清朝末年，仍達2000多平方公里。塔里木河、孔雀河、車爾臣河等是其主要補給源，歷史上入湖水量盛大，隨歷史進展而入湖水量日愈減少，終至斷流。

以羅布淖爾湖最大補給源塔里木河爲例。關於塔里木河水量，歷史上没有測量、統計資料。徐松《西域水道記》（成書於1823年）描寫"塔里木河，河水汪洋東逝，兩岸曠邈彌望"，可以看出水勢盛大之勢。

20世紀50年代，在塔里木河主要支流和田河、葉爾羌河、克孜爾河、阿克蘇河匯流處的阿拉爾水文站統計，塔里木河年流量爲56.2億方。因爲上游用水量增加了17.1%，至1994年，下泄流量衹有39.4億方。上、中游用水量，至20世紀90年代，已超過塔里木河總水量的90%。塔里木河下游，已出現了用水危機，阿拉幹、羅布莊出現了乾涸無水情況。

這類情形，成書於1910年的《新疆圖志》，就有過記録："塔里木河下游羅布莊各屯，當播種時，上游庫車以西，城邑遏流入渠，河水淺涸，難於灌溉。至秋始泄水入河，又苦氾濫。"河的下游，播種需水季節，不能保證灌溉，秋收不再用水之季，水則大流至達氾濫。

新疆大地無雨，農業悉憑河水灌溉。地在河流尾閭地帶的羅布淖爾，一旦出現全疆各地人口增加、農業生産發展的形勢，命運會是十分可悲的。

樓蘭古城，主要補給源是孔雀河。孔雀河，1921年塔里木河衝決輪臺大壩，經拉因河入孔雀河，水勢一度盛大。1952年，在拉因河上築壩，河水重歸塔里木故道，入臺特馬湖。孔雀河出鐵門關後，主要灌溉了庫爾勒、尉犁緑洲，上世紀50年代後，庫爾勒、尉犁農業不斷擴大，孔雀河下泄水量趨少。1958年大躍進，修普惠大壩，截水灌普惠農場，上世紀70年代後，

① 夏訓誠主編《中國羅布泊》，科學出版社，2007年，第134—136頁。

更截孔雀河水濟塔里木河,孔雀河漸至斷流[1]。

分析樓蘭興廢、羅布淖爾變遷,引述了兩大段相關氣候、水文研究資料。所以如是,在於人類活動既可影響環境,又深受環境制約,彼此不能分割。分析歷史時期古代緑洲、城鎮的興廢、發展,必須遵行這一基本原則。

從氣候角度觀察,自二萬年前至今,新疆大地就是一個十分嚴酷的自然地理環境。從乾旱地區農業經營特點分析,人類所在緑洲,其興衰、變化,與水關係至密。而水的變化,並不在於冰川雪水減少,而在於全流域中水的再分配、使用,完全受人的干擾。人類有組織的干擾,導致水在不斷重新分配中。而這一點,完全足以導致一個古老緑洲的毁滅,一個新興緑洲的繁榮。

古代人類居民人口稀少時,羅布淖爾荒漠、孔雀河水系内,曾是人類理想的生存空間,自一萬年前的新石器時代至四千年前的青銅時代,直至西漢,可以説都是如此:水足、草豐、林木茂盛,可漁可牧,發展農業生産。青銅時代的古墓溝墓地,一個聚落人口才衹43人;作爲孔雀河中下游最神聖的一處墓地——小河,前後持續數百年,全部墓葬也才200多座(共發掘167座,加上被破壞者),從墓地透視聚落人口,也是不多的。據《漢書·西域傳》粗略統計,西域各緑洲王國人口,總共也不過二十多萬人。如是廣闊的空間、充沛的水源、稀少的人口,生存狀況自然是可以無慮的。兩漢時期,漢王朝政府可以在這片地區駐軍、屯田,保障使節、商旅來去,也充分顯示這一緑洲可以接納的廣闊空間。

樓蘭城内出土大量漢文簡牘,止於西元4世紀30年代。一般都同意作爲西域政治中心——樓蘭故城的隕落,就應該發生在這一時段之中。

關於樓蘭城廢棄的原因,有多種觀點。不同學科的研究者們,各有視角。但任何一個重大的社會變化現象,都不會是個别因素作用的結果,而必須從多個角度綜合剖析,方可望恢復歷史的本來面目。

前蘇聯地質學家西尼村在20世紀50年代考察過羅布淖爾地區後,發表了《亞洲中部氣候變遷的大地構造因素》[2],提出羅布泊地區“吹蝕作用的加强,沙漠面積的擴大,河水水量的減少,植物的衰亡及人類與動物生存條件的惡化”,是所有變異的根本點。美國地理學家亨廷頓(Huntington)和特林克列爾(E.Trinkler)持有相同觀點。在分析樓蘭緑洲廢棄時,持論精神與此一致,但表述得更加直接、具體,這就是説:“關於樓蘭城及其周圍遺址廢棄原因……河道變遷可能是最直接和最重要的”,“樓蘭故城的廢棄時間,基本上就是孔雀河下游改道斷流時間”(《中國羅布泊》,第229頁)。

其實,從前引鑽井孢粉分析,可以見出自去今二萬年以來,這片地區就一直是一個乾旱

① 《中國羅布泊》,第134—136頁。

② B.M.西尼村《亞洲中部氣候變遷的大地構造因素》,《地理譯報》1956年第4期。

的環境。這一過程中,或有短時期的降水變化、風沙活動異常,局部地區生態改變,但都是一個大的乾旱環境下,有限地區、有限時段的變化,並不存在持續、不斷變乾的情形。乾旱環境,是地質年代就已存在的現實。羅布淖爾地區已獲文物、考古資料表明,青銅時代的羅布淖爾人,面對的就是一個特別乾燥的環境,這一時段,古屍屢見,就是生動説明。人口增加,農業發展、緑洲擴大,大概衡定的冰川融雪水,在人口稀少時,可以滿足人類及其生存環境的需要,而在人口大增後,自然流淌的水系,就在不斷的蓄水、引水、灌水工程中,變得不再能自然流淌,局部,尤其是河流下游缺水、無水,就會成爲不可避免的結局。這時,曾有的緑洲就會變成荒漠。

在具體分析樓蘭古城興廢時,除了要關注上述基本的、雖處在變化中但卻是早就存在的環境因素外,絶不可以疏忽古城命運變化當年曾經面對的社會政治形勢。

西元4世紀初,晉朝統治趨於崩毀。中原大亂,士民西走,日月相繼。統治河西走廊有年的張氏家族軍政勢力膨脹。西元314年,晉封張實爲"都督涼州諸軍事、涼州刺史、領護羌校尉、西平公",西域諸國悉在其統治之下。323年,更受封爲"涼王""西域大都護"。西元324年,前涼王張駿擊敗趙貞。327年,前涼在吐魯番地區設置高昌郡。西元335年,張駿派軍擊降焉耆。焉耆、車師前部、于闐、鄯善都入貢於前涼。河西、西域悉入前涼版圖。西元4世紀30年代,新疆形勢如是變化,直接效果之一,是自河西走廊進入西域的交通綫路發生了相當大的改變。

前涼張氏集團攻高昌,降焉耆,控制鄯善、于闐,目的同樣是控制絲綢之路新疆段,以獲取絲路貿易利益。當樓蘭、吐魯番、焉耆均已入其直接控制之下時,立即會面對一個具體問題,就是:由河西走廊進入塔里木盆地,是一仍其舊從敦煌入樓蘭,沿孔雀河西走焉耆;還是由河西走廊入伊吾、高昌進入焉耆?前者是漢代以來的傳統老路,但沿途戈壁、沙漠、雅丹,缺水少草,交通補給不易;後者則路途比較平坦,緑洲聚落相繼,路況、供應較之樓蘭道,要平順多多。

爲拓展絲路貿易計,前涼的抉擇是變易交通路綫,開拓自高昌入焉耆的新途。證明是:在平定趙貞後,立即在吐魯番緑洲内設高昌郡。軍政重心移置高昌後,原踞樓蘭的西域長史府自然撤守。河西走廊過樓蘭入塔里木盆地的路綫,轉移爲經過高昌西行。樓蘭在絲路上重要的政治、經濟地位,自此不復存在。可以説,樓蘭之興、衰,核心因素就在其絲綢之路衝要地位的起、落。樓蘭名城,成、興在交通,衰、廢也在交通!

西域長史府不居樓蘭,與絲路交通密切關聯的屯田、農業生産中心它移,有組織的、嚴密而强大有力的灌溉系統罷廢,館驛、傳置等與絲路相關接待、通信聯絡設置撤銷,會很快使樓蘭緑洲從繁榮、興盛轉化爲衰頽、冷落。這是不會以人們意志爲轉移的經濟生活現實。隨樓蘭的逐漸沉落,高昌的中心地位冉冉昇起。後來的高昌王國、隋唐時期盛極一時的西州文明,都是與此密切關聯的。

樓蘭緑洲之衰落,實際是一個逐步發展的過程。

晉十六國、南北朝以後,一些考古資料表明,經過孔雀河緑洲的交通路綫,偶爾還有商旅在走動。1980年,新疆考古所考古隊在羅布淖爾湖東北一處山樑上,發現過"開元通寶"九百多枚,出土古錢不遠處的山坡上,還有一條古道痕跡[①]。灰黄色土路,在深色礫石地貌夾峙下,相當明顯。這近千枚古錢,遺棄在路邊,既表明唐代這條路還可以通行;也表明,在這條路上來去的行旅,確又是十分稀少。

唐代,這條路綫還可以通行,也有歷史文獻的證據。西元7世紀中踞於吐魯番盆地的高昌王國,在西突厥支持下,壟斷絲路交通,重税盤剥。焉耆王國就此曾建議李世民,重開經過樓蘭緑洲的"磧路",撇開高昌。這會傷害高昌、西突厥的經濟、政治利益,於是直接引發了639年高昌與西突厥處月、處密部聯兵,攻擊焉耆,陷焉耆五城,大掠居民的事件。但這件事,也表明一旦有需,經過樓蘭西行,入焉耆的"磧路",重新啟動還是存在可能的。這也説明,唐代,孔雀河下游並没有斷流,如果已斷流,無水無草,還怎麽可能行走?

其實,孔雀河下游斷流,是20世紀50年代後,上、中游不斷截流灌溉、築壩、堵水、引孔雀河水入塔里木河、濟鐵幹里克緑洲,這才出現的。孔雀河最後斷流,在20世紀60年代以後,是人們有意識改變其流向,才出現的嚴酷現實。

在極度乾旱地區,不論自然緑洲,還是人工緑洲,其生命是脆弱的。改變其生存狀態,導致其興衰,最有力因素是人,是人類社會有組織的力量。樓蘭古城,孔雀河尾閭三角洲的興盛、衰廢,十分生動地展示了這一真理。認清這一過程,不僅可以幫助分析古代文明、古代城鎮的歷史發展軌跡,尤其可以吸收到歷史的教訓:人類文明的興衰,關鍵的因素,實際還是在於人類自身,在於人們如何對待自然、對待社會。這才是最最根本,最最要緊的。

五、其他幾個相關問題

一百多年的樓蘭考古,提出了許多需要關注的問題。

其一,與樓蘭故址所在密切關聯,有一個扜泥、伊循問題,扜泥,是鄯善王國的都城,我已在前文中指明,它的故址當在若羌,這在《漢書·鄯善傳》中,本來是十分明確的:"當漢道衝,西通且末七百二十里",這一地理位置,衹能與若羌緑洲相當。黄文弼先生20世紀50年代,在今若羌縣城南6—7公里處,曾獲見"且爾乞都克"古城,週720米,黄氏判其爲扜泥故址所在[②]。但今天已難覓其蹤。

同在《漢書·鄯善傳》中,提到鄯善"國中有伊循城,其地肥美",漢王朝曾應尉屠耆之請,在伊循屯田。鄯善國都在若羌河緑洲,則國内可稱"地肥美"的所在,衹能是東80公里的米

① 穆舜英《神秘古城——樓蘭》,新疆人民出版社,1987年,第72頁,圖版14。

② 黄文弼《新疆考古發掘報告》,文物出版社,1983年,第48—49頁。

蘭河緑洲。它瀕河、土肥(土層厚15米)。在米蘭遺址區,上世紀80年代後,不僅發現了設計合理的灌溉渠系[1],還在傍近發現了一區漢代遺址,近十萬平方米的範圍,多量漢式繩紋灰陶片、西漢五銖錢、三棱形鐵鏃等,與伊循屯地,可以呼應[2]。

伊循屯地確定、扜泥故址可依,《水經注》等後期史籍中關於伊循、扜泥比較混亂的文字記録,當可釐清。

樓蘭、扜泥、伊循城作爲鄯善王國境内三個城鎮座標點,坐實明確後,有關史籍文字可以條理順暢。至於斯坦因發現並標示爲LE、LK兩座古城,規模不大。LK與鄰近的LL、LM等遺址,地處樓蘭與伊循、扜泥之間;LE居樓蘭古城東北,是樓蘭保衛東北方向安全的一區軍事性質城堡,城内除偏北位置有一座臺基建築外,不見其他居址。這兩座古城,與樓蘭成犄角之勢,主在防衛。從地理位置觀察,當爲漢晉西域長史府屬下的軍事防衛、屯田機構。時代,在東漢以後。

第二,關於羅布淖爾湖游移問題。

自斯文·赫定提出羅布淖爾湖以1500年爲週期南北方向游移後,産生了巨大影響。這雖不是考古學的研究範圍,但又與樓蘭考古、樓蘭古代文明的研究存在一定關聯。在20世紀80年代以來,羅布淖爾地區的綜合考察中,已取得重要進展,所以在此也稍予涉及。

已獲勘探測量資料,測定湖底沉積物年代及孢粉分析,已可清楚結論:羅布淖爾湖水没有發生過游移,也不可能發生游移。

從羅布泊湖心鑽探取得的沉積物及孢粉,證明自二萬年以來,羅布淖爾湖沉積作用一直持續未停,始終是有水環境。地形測量,湖盆所在是塔里木盆地的最低點,海拔祇780米。因此,是盆地自然的匯水中心,其海拔高度較喀拉庫順低10米多,湖水不可能倒流進入南邊的喀拉庫順湖。由於入湖泥沙含量少,湖水乾涸後形成堅硬的鹽殼,我們考察期間,用金屬工具砍挖都極困難,大風也極難吹蝕,湖底地形,難能發生吹蝕變化,因而難以出現斯文·赫定邏輯推論下的水體游移。羅布泊水體大小變化,主要受補給源影響。當塔里木河匯入孔雀河,流瀉入羅布泊時,沿途湖沼很少,水量損耗也少,羅布湖水體會比較大,位置也偏北;當塔里木河南流入臺特馬湖、喀拉庫順湖時,羅布泊水體會相對縮小。羅布泊,從歷史上觀察,祇有形狀大小之變化,而無游移它走的可能[3]。

第三,鄯善王國境内,樓蘭、尤其是尼雅出土文物中,隨處可以見到貴霜的存在。樓蘭出土之佉盧文簡牘,提到在樓蘭(Kroraina)城中有貴霜之"軍侯",他們佔有不少土地,可以出賣。簡文中有"朕""偉大國王"的自稱。那麽,這所謂的"朕"、"偉大國王"與東漢、魏、晉時期,實際控制、管理樓蘭古城的西域長史府是甚麽關係呢? 進入鄯善王國境内的貴霜流民,

---

① 饒瑞符《漢唐時代米蘭屯田水利初探》,載《水利史研究會成立大會論文集》。

② 《若羌縣古代文化遺存考察》,《新疆文物》1990年第4期。

③ 《中國羅布泊》,第233—240頁。

究竟是甚麽實態？是真正的"朕"、"偉大國王"？還是不過衹是失國流亡貴族？揆諸相關史實，在貴霜失國，部分權貴、軍民在故土没有立足之地後，又來到了他們祖先月氏人曾經活動過的故土，在經過鄯善收容、取得立足之地後，卻仍然念念不忘往昔曾有的光榮，不忘在生活中仍以"朕"、"偉大國王"自命？這是一個很值得認真清理的問題。在一國之邊裔，相鄰國土内發生的重大政治、軍事變故，是很容易受到波及的。特定情況下，也會成爲失國統治集群的寄寓之處。歷史、現實，都是不難覓見這類實例的。貴霜在鄯善王國境内存在的故實，可以算是一個例證。目前，需要進一步集中、梳理相關考古文物資料，將研究推向深入。

第四，羅布淖爾地區、塔里木盆地南緣沙漠之中，埋藏著太多的歷史遺存，從中國全局看西域，站在亞歐内陸看中國、看西域，加强這一地區科學、嚴謹、細緻的考古工作，是十分必要的。過去曾長期局限有關工作展開的物質條件，已經改觀；有計劃開展這方面的工作，已有現實可能。以羅布淖爾地區如例，如果先組織室内研判，利用遥感地圖，分析水系；依、循水系，細緻部署對文物考古遺存展開認真踏查。不求速度，但求嚴謹。在將遺存情況摸清後，有計劃地選擇個别、少數點，進行科學發掘。在對發掘資料進行多學科的分析、認識後，進行驗證，展開新一步的野外工作。如是，積以時日、持之歲月，當可揭開樓蘭大地考古文化的新一頁。樓蘭大地如此，若羌、且末、安迪爾、雅通古斯……一步步，均可依次推進完成。它對西域早期文明史、中國史、歐亞内陸史研究，會做出中國人民應有的貢獻。筆者在新疆考古舞臺上跋涉一生，體會良多，能如是做，當可無愧於"新疆考古"這一稱謂了。

（2009年初稿，2010年9月改定於人民大學静園）

（中國　中國人民大學）

大足、敦煌、寧波“十王圖”冥王服飾的演變與地獄官府制度化的形成

胡文和

一、大足寶頂第20號龕地獄變相

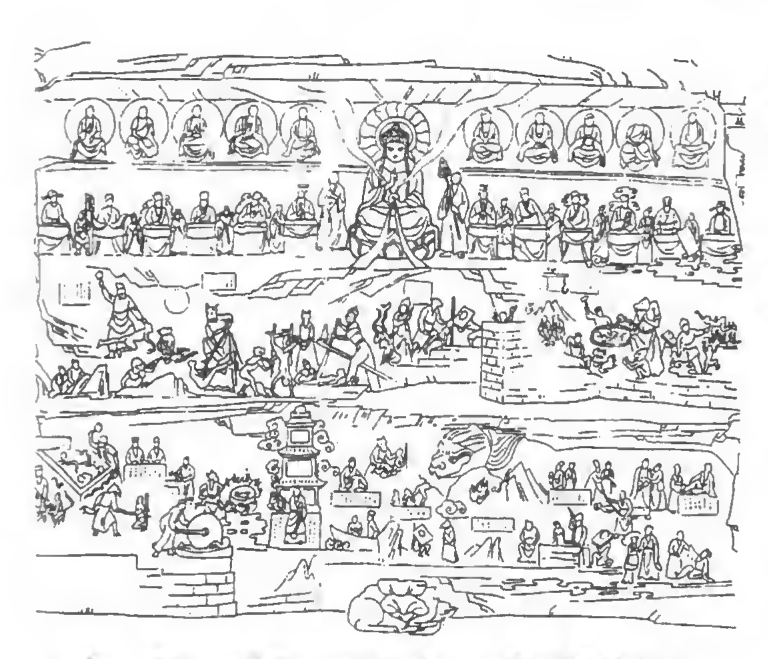


圖1　寶頂大佛灣第20號地獄變相白描圖(繪圖:郭相穎)

大足寶頂第20號地獄變相龕全圖分爲四層(參見圖1、2)。最上層與次上層的主像爲呈結跏趺坐姿的地藏,其右手在胸前施印勢,左手握一摩尼寶珠置於膝上,從珠内放出毫光六道,分上下左右射出,互相對稱。其意象徵“六道輪回”。地藏兩側各有一協侍,左手一比丘形,手執盈華,爲道明和尚[①];右立一比丘尼,雙手捧笏,此形象即《地藏菩薩本願經》中的光目女[②]。在地藏肩部上方的10個小圓龕内,每龕中刻一佛,左右各5個,合計“十佛”,密教有關於司死者七日回忌的“十佛”,每佛現身於冥界中爲一冥王[③]。寶頂是龕中的“十佛”似應與《地藏菩薩十齋日》有密切關聯,其出自於《地藏菩薩本願經》“如來贊歎品第六”[④]。敦煌藏經洞中出有單本的《地藏菩薩十齋日》的十餘個寫本。這些寫本反映了齋日模式。張總先生將其分爲6個系統。其

---

① 參見S.3092《歸願文道明還魂記》,黄榮武主編《敦煌寶藏》第25册,臺北新文豐出版公司,1990年,第667頁。

② 參見《地藏菩薩本願經·閻浮衆生業感品第四》(《大正藏》第13卷,第780頁下—781頁中)。

③ 據(日)《日蓮の十王讚歎鈔·存覺の淨土見聞録》等中叙述:(1)秦廣王的本尊爲不動明王,(2)初江王本尊爲釋迦如來,(3)宋帝王本尊爲文殊菩薩,(4)五官王本尊爲普賢菩薩,(5)閻魔王本尊爲地藏菩薩,(6)變成王本尊爲彌勒菩薩,(7)太山王本尊爲藥師如來,(8)平等王本尊爲觀世音菩薩,(9)都市王本尊爲阿閦如來,(10)五道轉輪王的本尊爲阿彌陀佛。日本民間對“十王”的信仰是在其平安朝(西元12世紀前半期,約北宋中後期)由中國傳入並逐漸興起的。參見(日)《密教大辭典》,臺北新文豐出版公司,1979年,第853頁下—854頁中。又,《大藏經》圖像部第7卷收録有(日)高野山寶寺院所藏宋本《佛説預修十王生七經》圖像一卷,第645—662頁。

④ 《大正藏》第13卷,第782頁上—中。

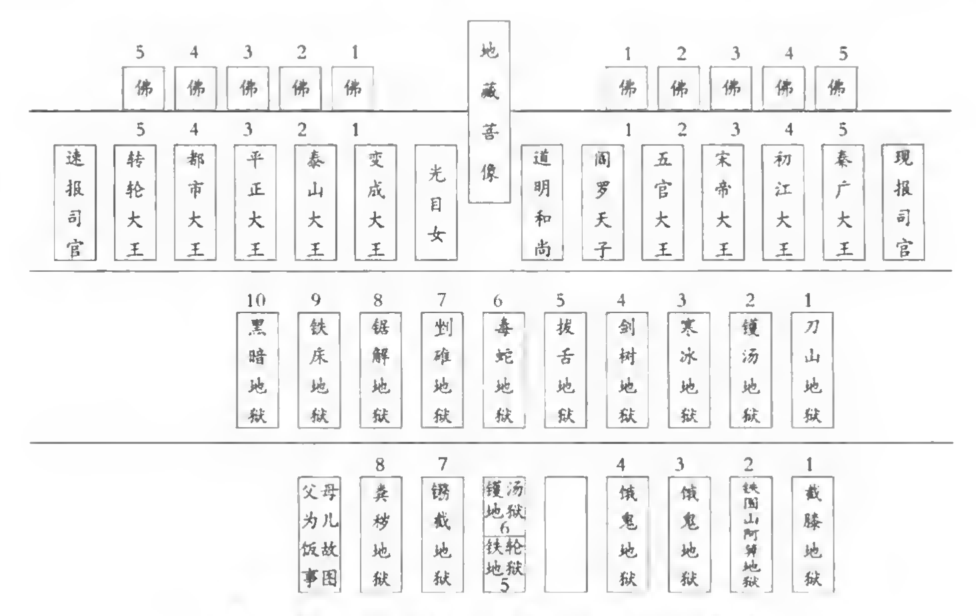


圖2　寶頂第20號龕"地獄變相"造像部位示意圖

中,第3個系統的録文有,S.5541、S.2143,標題爲《每月十齋日》,模式爲"某日,某神下,此日齋者,不墮某地獄"。第5種系統包括S.2567和P.3795,其複雜的模式爲"某日,某神下,念某佛菩薩,持齋除罪某劫,不墮某地獄"。寶頂是龕中每組圖像中的作爲石刻本被列爲第6大系統[①]。按每一齋日所念的佛或菩薩對照,寶頂是龕中的"十佛"就應該與圖像銘刻的《十齋日》相符合,但後者中所念的菩薩名號,在前者中卻没有對應的形象出現。因此這"十佛"就是反映《地藏菩薩十齋日》中所列的佛,尚不能完全如此肯定。抑或是兩種形式的綜合?

在道明和尚的左邊,從左往右順序:第1像爲"閻羅天子",其左側立一女侍者,爲其妹閻密(yanmi)[②]。第2像爲"五官大王"。第3像爲"宋帝大王"。第4像爲"初江大王"。第5像爲"秦廣大王"。第6像爲"現報司官"。

在光目女的右側,按以右至左順序:第1像爲"變成大王"。第2像爲"泰山大王"。第3像爲"平正大王"。第4像爲"都市大王"。第5像爲"轉輪聖王"。第6像爲"速報司官"。

巖壁中層和下層表現佛教所謂地獄中各種懲罰的場面,共有10幅圖像,成一字形排列,

---

① 敦煌石室中的《地藏菩薩十齋日》寫卷本被發現及公諸於世後,學者們對之作了詳盡的研究,其代表作品:一爲法國學者蘇遠鳴(Michel Soymié)的《敦煌寫本中的地藏菩薩十齋日》,發表於日内瓦－巴黎1979年出版的《敦煌學論文集》第1卷,由耿昇譯成中文收入《法國學者敦煌學論文選萃》,第391—429頁。張總蒐集到出自敦煌藏經洞的《地藏菩薩十齋日》的17個寫本,其《關於"地藏菩薩十齋日"》的研究成果刊發於《藏外佛教文獻》第7輯,宗教文化出版社,2000年,第348—371頁;張總《地藏菩薩信仰》,宗教文化出版社,2003年。

② 參見(宋)法雲《翻譯名義集》卷二"鬼神篇":"琰魔,或名琰羅,此翻靜息;以能靜息造惡者不善業故。或翻遮,謂遮令不造惡故。或閻磨羅。《經音義應》云:'夜磨盧迦,此云雙世。鬼官之總司也。亦云閻羅、焰魔,聲之轉也。亦云占魔羅社,此云雙王。兄及妹皆作地獄主,兄治男事,妹治女事;故云雙王。或翻苦樂並受,故云雙也。"(《大正藏》第54卷,第1085頁下—1086頁上)

每幅圖像配有内容相關的銘文,共有11段銘文①。

二、寶頂第20號龕地獄變相十冥王的服飾

過去的研究者(包括筆者)大都注重對其圖像内容和韻文、偈語的源流作考訂研究,基本上都忽略了對十冥王的冠飾和服制據文獻記載和考古實物作考釋,而這些恰好對判定該龕的雕刻年代範圍是最重要的依據。十冥王的冠飾,秦廣大王、初江大王、宋帝大王、五官大王、太山大王、平正大王、都市大王7位冥王,戴的都是進賢冠②。這種冠的形制,後山略高於前山,用漆布做成,冠額上有鏤金塗銀的額花,冠後有"納言",用羅爲冠纓垂於頷下系結,用玳瑁、犀牛或角做的簪導横貫於冠中,即簪穿過髮髻中由另一頭的冠孔中穿使冠穩固戴在頭上。冠上有銀地塗金的冠樑,宋初爲五樑、三樑、二樑;至元豐(1078—1085)、政和(1111—1117)分爲七至二樑七等。進賢冠的樑,即是在冠上並排置於頂上的金或塗銀和銅做成的,排的多寡即是梁的數目。7位冥王戴的都是三樑進賢冠,其官階與宋代州一級官員的相當③。

但其所著的服飾則不是宋代官員所著的公服。宋代的公服也稱作省服,宋代又稱之爲常服。三品以上用紫色,五品以上用朱色,七品以上用緑,九品以上爲青色。公服的形式是曲領(圓領),大袖,下裾加一横攔,其作用有作下裳的遺義。根據敦煌藏經洞中所出五代宋代初"十王圖"畫本,10冥王所著的均爲公服形制。閻王(即閻羅天子)的爲紫色,其餘冥王的均作緋色,但形式都作團領(即宋代的曲領)。而寶頂該龕中的都是著倒人字形的交領式,内又未著中單,也未佩戴方心曲領,應是宋代士大夫階層平時所常穿用的道衣(道袍),爲比較寬而又大的服飾。道衣爲道家之法服,但不是專指道士所著的服飾之稱謂,凡一般文人士人也都著此。其形制是斜領交裾④,第20號龕中7冥王的服式正與之完全相符。爲甚麽這7位冥王頭戴宋代州級官員的三樑進賢冠,身著宋代士大夫常著的斜領交裾式道衣,而不著類似同品級宋代官員常著的團領袍服,原因就在於,這些冥王根本就未受到宋政府的正式册封,並納入相應的祀典,因此所著的服飾形制就是半官方半民間性質的結合⑤。

另外,更值得我們注意的是另外兩位冥王,即"閻羅天子"、"變成大王"的冠飾和服式形

---

① 參見《大足石刻銘文録》《第二編・寶頂山石窟》"17・地獄變龕",第133—140頁録文和拓片照片,重慶人民出版社,1999年。

② 《大足石刻銘文録》《第二編・寶頂山石窟》"17・地獄變龕"中,將這7位冥王的冠飾都定爲"通天冠",參見該書第133—140頁。

③ 參見《宋會要輯稿》(二)第44册"輿服四之一三至一四",中華書局,1957年,第1800頁上一下。

④ 參見周錫保《中國古代服飾史》,第279頁,男圖三一,明代李士達作《西園雅集圖》(藏蘇州博物館),其中第1個爲米芾像,第2個爲蘇東坡像,頭戴深灰巾,身著斜領交裾淡藍色道衣、黑緣領、袖、袖口露白内襯衣袖、下裾露出(應爲淺紫色)内衣或裾。中國戲劇出版社,1984年。

⑤ 我們應該注意的是,閻羅(天子)傳入中國以後,逐漸受到不同時代人們的改造,遂失去佛經中的本來面目,被納入民間固有的諸神體系。後來,佛教、道教皆接受此民間俗説。閻羅王從來没有專門的寺或廟奉祀,民間每於城隍廟别辟有"十王殿"。又據《古今圖書集成・神異典》引《滑縣志》:"(隋將)韓擒虎墓,在小韓村。有閻羅王廟。"([清]陳夢雷編纂,蔣廷錫校訂,中華書局,1985年)

制。"閻羅天子",按其稱謂,應是幽冥間的最高神靈,地位和身份似應與現世中的帝王相當。該形象頭戴的是冕旒,有簪導、兩耳側垂黈纊,冕版前面懸"九旒",每根旒有串珠5顆。"變成大王"的冠飾和服飾形制是,頭戴冕旒,冕版前有垂旒9根,每根旒有串珠15顆,很奇怪,居然比閻羅天子的還要多10顆,有簪導,兩耳側也垂有黈纊。兩位冥王所著的服飾也不是內有荷葉領的中單,而是與另7位元冥王樣式相同的斜領交裾道衣。將這兩位冥王的冠制和服飾與石篆山第9號紹聖三年(1096)"地藏與十大冥王像"窟中的"閻羅"像相比較:後者戴的冕版,其前的旒有12根,每旒有串珠12顆(有些模糊),兩耳側垂黈纊;冕版頂部有長長的紘從左右兩側垂下,其所著的服飾爲有荷葉邊中單的團領朝服,項下佩有方心曲領(較模糊)。爲甚麽二者有這樣重大的差别呢? 這與宋代冕服制度的變化有極爲密切的關係。

宋代冕服制度,議論紛争,幾經修改,但仍基本上遵從前代制度(圖3a—b)。宋開寶年間(968—975)冕服有一定的制度,無寶錦珠翠之飾,其後加以珍異巧縟,史未載起於何時。後經各禮官和儒者的駁議,奏請討論,但終以承襲已久,未能盡改。如仁宗至和三年(1056),王洙復議,去其繁飾,稍還古制,但有司所造的,卻又仍舊依照景祐(1034—1037)之前的形制。至徽宗政和間(1111—1117),乃稍定形制。原政和三年(1113)定正一品爲九旒冕,金鍍銀棱,有額花。青衣,畫降龍。朱裳,蔽膝。從一品爲九旒,冕無額花,餘同正一品。二品爲七

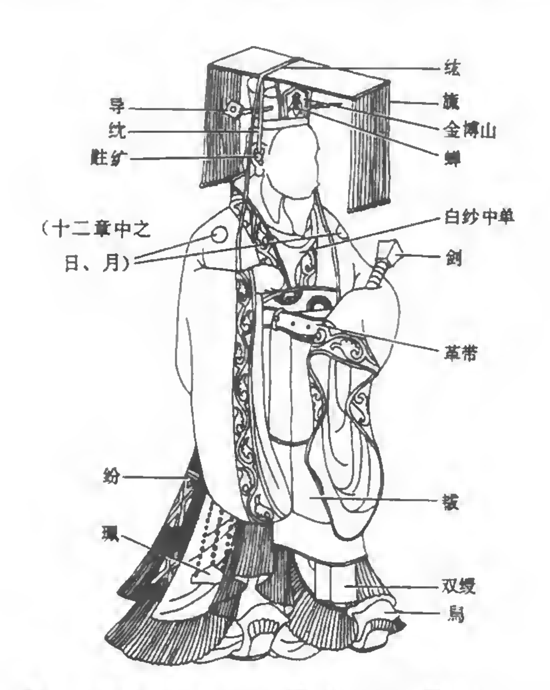


圖3a　著冕服的隋文帝(據《歷代帝王圖卷》);



圖3b　帝王的章報

注:

1.敦煌石室所出唐代紙本佛畫中禮佛的帝王(據松本榮一《敦煌畫の研究》圖版54a)

2.敦煌石室所出五代絹畫《五方五帝圖》的一部分(據《大風堂名跡》4集,圖3);

旒，青衣無降龍。三品五旒，其下各獻官，無佩、綬。州郡祭服八旒，節鎮等六旒，亞獻者爲二旒分別。南宋高宗紹興(1131—1162)中興後，省去九、七、五旒冕；定鷩冕八旒、毳冕六旒、絺冕四旒。無冕、無旒，無佩、綬，衣純黑無章，裳刺黼、黻刺繡[①]。

三、大足石窟宋代道教神像的服飾

現在我們把大足石窟中宋代凡與旒冕形制有關的造型形象與上文例舉文獻中的制度相比較，其中有題刻能確定年代的自不待言，無題刻標明年代，也可據此確定其製作的大致年代。

石篆山第9號紹聖三年(1096)龕中的閻羅天子雕刻在政和三年(1113)和紹興中興(1131—1162)之前，因此其戴有12旒的冕旒，服與之相應的服飾，不爲僭越。

妙高山第2號佛、道、儒三聖像合龕，即三教像合一龕，其右壁的文宣王孔子頭戴垂有12旒的冕冠，雙耳旁垂黈纊；身著有荷葉領中單的大袖朝服，冕冠垂紘；其身右側垂有珮，服飾形制與天子的基本相似，那是北宋崇寧初(1102)得到了官方的正式封賜(前文已述，不贅)[②]。

石門山第10號“聖府洞”中，正壁上的三皇(?)所著的冕服，左壁上有四位神像頭戴通天冠(在其側面可以清晰看見刻出的捲筒)[③]，身著有荷葉領中單的大袖朝服，項下佩有方形曲領；其形制完全與宋代舉行較大典禮時，皇帝所服的僅次於衮冕服的一種服飾相符合[④]。

我們再來看看大足舒成巖(又名半邊廟)第2、3、5號窟中主像的形象造型冠制和服飾。第2號窟鑿造於紹興二十三年(1153)，正壁主像爲呈倚坐姿的東嶽大帝。其頭戴平冕通天冠，即該冠上加冕版而前無垂旒，冠正面有金博山、附蟬；有簪導、紞，兩耳側垂黈纊；冕版上有長長的紘從兩側垂下；身內著荷葉領的白紗中單，外著大袖朝服、系革帶；從腹部有韍、和雙綬垂下，雙足著舄，其身體左右下側是否刻飾有玢、珮，不易辨識。第3號窟仍是鑿造於紹興年間(1131—1162)，窟中的主像爲紫微大帝，其形象造型的冠制和服飾與第2號窟中的東嶽大帝基本相似。

第5號窟鑿造於紹興十三年(1143)，正壁上主像玉皇大帝的形象造型冠制和服飾是，頭戴平冕通天冠，形制與第2號窟東嶽大帝的相仿佛；冕版頂部從左右側也有長長的紘垂下搭在兩肩前面；其著的服飾與東嶽大帝的仍相似，但可辨出刻有象形“十二章”的裝飾[⑤]；其侍者左右

---

① 參見《宋會要輯稿》(二)第44册“輿服四之二三”，第1805頁上。

② 參見《宋史・禮志(八)》，中華書局，1977年，第2550頁。

③ 據《永樂宮壁畫——〈朝元圖〉釋文及人物圖示説明》，山西芮城永樂宮三清殿西壁元代壁畫中的十太乙，中國書店，2009年。由於宋政和年間(1111—1117)規定他們要戴通天冠(據宋敏求《春明退朝録》卷中)，所以能辨認出來。三清殿所畫通天冠中東華天帝君，所戴通天冠的這一部分都是透空的；而石門山該窟中神像所戴通天冠捲筒也可以看出是透空的，而寶頂第20號龕中7位冥王所戴的冠没有捲筒，所以不是通天冠。

④ 據《宋會要輯稿》(二)第44册《輿服四之一四》：“通天冠、朝會之正服，猶古之皮弁也。自晉以來，天子郊祀、明堂、宗届、元會臨軒……”第1800頁下。

⑤ 爲秦以後皇帝服飾上的12種圖形，謂“十二章”，八章在衣：日、月、星、龍、山、華蟲、火、宗彝。四章在裳：藻、粉米、黼、黻。詳見孫機《中國古輿服論叢》，文物出版社，2001年，第389—396頁。

各有兩位,與東嶽大帝不同的是,全爲女性。該窟左右壁上各有一尊近似圓雕的神像,呈倚坐姿;頭戴通天冠,冠上部的捲筒明顯可辨,但不完全呈中空;其所著的服飾與東嶽大帝的完全相似。這兩個形象的身份分別是宋太祖、宋太宗,抑或是聖祖天尊大帝(趙玄朗)、宋太宗①?

大足宋代道教石窟中的三皇(石門山第10號"聖府洞"窟,包括其中10位道教的高級神祇像)、玉皇大帝(石門山第2號窟、舒成巖第5號窟)、東嶽大帝(石門山第11號龕、舒成巖第2號窟)、紫微大帝(舒成巖第3號窟)、其形象造型都有共同特點,即其主像所著的冠制和服飾等,都與文獻所記載的宋代帝王所著服飾形制基本一致。特別在上面所例舉的龕窟中,還有一個被一般觀衆所忽略了的細節,即在這些龕窟中,都有一個手捧寶盒(即内裝寶印)的侍者。這是因爲上述的道教神祇都是被趙宋皇室納入了國家祀典,並給予了正式册封。例如:宋真宗大中祥符七年(1014)正月一日"告上玉皇大帝聖號",並"奉上册寶"②;天禧元年(1017)正月辛丑又"上玉皇大天帝聖號衮服册"③。其次,關於五嶽的敕封,大中祥符四年(1011),宋真宗親謁華陰西嶽廟,加號嶽神爲順聖金天王。同年五月乙未,加上東嶽曰天齊仁聖帝,南嶽曰司天照聖帝,西嶽曰金天順聖帝,北嶽曰安天元聖帝,中嶽曰中天崇聖帝。又加上五嶽帝后號,東曰淑明,南曰景明,西曰肅明,北曰靖明,中曰正明,"其玉册制,如宗高謚册"④。所以大足舒成巖第5號"玉皇大帝"窟中,窟正壁左側有一位手捧寶盒(印)的侍者,其由來如此。

四、敦煌藏經洞五代、宋代畫本"十冥王"服飾

現存的五代以降至宋代出自敦煌藏經洞的絹畫和畫本"被帽地藏與十王"中十冥王的服飾形制,或"十王判教圖",其中,閻羅王都是頭戴冕旒(旒數不能確定)⑤,呈站姿或坐姿,皆雙

---

① 據《宋會要輯稿補編》卷一八二二四《奉迎聖像》中載:"真宗大中祥符五年(1012)七月五日,修玉清昭應宫使丁謂言:本宫將來正殿設玉皇大天帝像,又於別殿設聖祖天尊大帝、太祖皇帝、太宗皇帝像,營繕將就,命良工鑄造帝像。"(徐松輯,陳智超整理,全國圖書館文獻縮微複製中心,1988年,第801頁下)

② 參見《宋大詔令集》卷一三五,中華書局,1962年,第477、479頁。

③ 參見《宋史・禮志(七)》,第2541頁。

④ 參見《宋史・禮志(五)》,第2486—2487頁。

⑤ a."十王判教圖"的碎片載:A.斯坦因《西域考古記》(*SERINDIA*)第4卷,圖版XCⅢ,圖版説明見第2卷,第1087頁　再參見:*Les arts de l'Asie centrale la collection*,第1卷:PL.92,十王經畫卷(部分,初江王、閻羅王),五代時代(10世紀)再參見松本榮一《Tonkohon juokyo zukan zakko》敦煌本十王經圖卷雜考(Sur les rouleaux illustres du Sutra des dix rois découvertsà Dunhuang),Kokka國華,621(1942),pp.227-232.

b.參見 *The Stein Collection in the British Museum Paitings from Dunhuang*,Vol.3,Pl.24地藏十王圖,五代時代,絹本著色。再參見:*Les arts de l'Asie centrale la collection* 第二册:Pl.60-1、60-2(detail);PL.61;PL.62-1;PL.63;PL.64-2;PL.67-1、67-2,均是"被帽地藏菩薩與十王"圖像,絹本著色、時代爲五代-北宋時代。松本榮一《Tonkoga no kenkyu》敦煌畫の研究(Recherches sur les peintures de Dunhuang),Tokyo(1937),2 vol,第三章第七、八節"被帽地藏菩薩圖"、"十王經圖卷"。Kawahara Yoshio 河原由雄《Tonkoga Jizozu shiryo》敦煌地藏圖資料(Materiaux sur Ksitigarhha dans les peintures de Dunhuang),Bukkyo geijutsu 仏教芸術,97(1974),pp.99-123。羅華慶《敦煌地藏圖像和"地藏十王廳"研究》,《敦煌研究》1993年第2期,第5—14頁。此處需要説明的是,王惠民先生建議,松本榮一、河原由雄、羅華慶等學者對敦煌地藏資料的調查可能有很多問題,需要核實方可使用,參見王惠民《敦煌321窟、74窟十輪經變考釋》,《藝術史研究》第六輯,第335頁注解〔12〕,中山大學出版社、1999年。

手捧笏,身著大袖紫色朝服。變成大王(據榜題)頭戴進賢冠。其餘的冥王,在有些畫面中,或頭戴通天冠(從畫面中可看出冠上端有捲筒);或頭戴進賢冠;或頭戴"白帢"[①];或頭戴雙翅略上翹(或呈倒八字上翹)的幞頭,其型制與北宋初期的較爲接近;身著緋色團領袍服;其左右邊各有一掌管"善"、"惡"簿的童子。但十王雖都表現呈判教審案的情景,卻都没有一位捧寶盒(内盛寶印)的侍者。寶頂第20號龕中的十王左右兩邊同樣也没有一位捧寶盒(寶印)的侍者。

綜合以上論述,可以得出三點結論:

第一,從敦煌藏經洞所出的五代至宋代繪製的"被帽地藏與十王"、"十王判教圖"等絹畫或紙本畫中,冥府十王的形象造型,都是表現爲與現實社會中王者、官員的地位級別相當,所著的冠制與服飾也與同時代的服飾制度相符合。但由於這些冥王並未納入國家正式祀典制度,换言之,並未受到政府的正式册封,所以畫面中没有表現有捧寶印的侍者。

第二,宋代皇室由於政治的需要,因此非常尊崇道教,所以凡是能夠提高和鞏固皇室地位、皇權的道教神祇,都被納入了國家的正式祀典,給予大詔册封,敕賜給這些神像與宋代親王、官員級别相應的冠制、服飾,以及寶印。大足石窟宋代道教龕窟中神像的形象造型和圖像内容提供了實物資料。

第三,寶頂山第20號龕中十位冥王的冠制和服飾,與敦煌藏經洞中所出的"被帽地藏與十王"、"十王判教圖"相比較,前者中除閻羅王和變成大王戴冕旒外,其餘有7位戴的都是進賢冠,身著斜領交裾道衣;而後者中的或戴通天冠(相似)、白帢,身著團領朝服寬袖朝服,顔色爲緋色,與同時代正五品或從五品官員所著服飾形制相當。但寶頂中的閻羅王除頭戴九旒冕,其所著服飾形制卻不是敦煌繪畫中用紫色團領袍服予以表明其品級。特别是寶頂第20號龕中的衆形象,與同是宋代的道教龕窟造像相比較,前者的服飾半官半民,而後則著與同品級官員相應的服飾。而且在"中興之後",紹興四年(1135)5月據國子監丞王普奏言:"省九旒、七旒、五旒冕,定爲四等:一曰鷩冕,八旒;二曰毳冕,六旒;三曰絺冕,四旒。"[②]那麽,寶頂的"閻羅"和"變成大王"的"九旒冕"就有僭越的嫌疑。

按照宋代的諸臣服飾制度,公服,凡朝服都稱謂爲具服,公服從省,通稱爲常服。宋代沿襲唐代的服飾制度,三品以上的朝服,即常服爲紫色,五品以上的爲朱色,七品以上的爲緑色,九品以下的服青色。其形制爲曲領(團領)大袖,下施横襴,束以革帶,幞頭,烏皮靴,上有王公下至一般的士人,通爲這種形制。

北宋初太宗太平興國二年(977),詔在京城的朝官出知節度使及轉運使、副使,服飾原衣

---

① 據《舊唐書·輿服志》:"白帢,臨大臣喪則服之。"第1936頁、《新唐書·車服志》,第516頁。

② 據《宋史·輿服(四)》中載:"先是,紹興四年五月,國子監丞王普奏言:'臣嘗考諸經傳,具得冕服之制。蓋王之三公八命,鷩冕八旒,衣裳七章,其章各八。孤卿六命,毳冕六旒,衣裳五章,其章各六。大夫四命,絺冕四旒,衣裳三章,其章各四。'"第3548—3549頁。

緋、緑色的都可以借；而刺史州的官員，衣服爲緑色的可借用緋色，衣緋色的可借用紫色。洎自元豐元年(1078)，服飾制度又作改革，階官至四品的服飾爲紫色，至六品的緋色；均執象笏，佩魚袋(分金、銀兩種)；九品以上的服飾則爲緑色，執木笏。趙宋皇室南渡後，紹興中興，服飾制度遵循元豐元年(1078)的舊制。四品以上的服飾爲紫色，六品以上的爲緋色，九品以上的爲緑色；衣飾爲緋、紫色的須得佩魚袋，稱爲是章服，非官至本品，不得假借。以後紹興十二年(1124)、紹興三十二年(1163)，方才下詔准許低品位的官員，任職到一定年限且無過錯的，可以借用或改轉服色[①]。

大足寶頂第20號地獄變相龕中十大冥王的冠制和服飾，"閻羅天子和變成大王"的形象都頭戴九旒冕冠，按紹興中興(即紹興四年)重新規定的冕旒制度，天子以下爲八旒、六旒、四旒，顯然屬於僭越；其次，另7位冥王都戴的是三或五樑的進賢冠，不是通天冠；身著的斜領交裾道衣，而不是曲領(即團領)大袖朝服，項下也無方心曲領；全龕中没有一位捧寶盒(即寶印)的侍者。那麽該龕的雕刻年代應有可能是紹興中興之前，至少不晚於紹興十二年或紹興三十二年年，因爲此時官員的服飾可以借用或改轉服色。

五、寧波"地獄十王圖"的啟示

這種可以借用或改轉服色的制度，在其後産生的地獄諸冥王的繪畫中具體反映了出來，這些組畫大多是每幅一王，十王一套，都是12世紀末至13世紀初在今屬浙江省的寧波(古明州)的畫坊中繪出的。源自寧波的地獄十王圖組畫保存最多的是在日本的寺院，在中國没有倖存的。維護、鑒定並傳承中國文化遺産的士大夫鄙視這些都是通俗的美術作品，既不收藏，也未在其編纂的著録中加以評述，故十王畫在中國全部湮滅無存。幸運的是，在鎌倉(1185—1392)時代，日本的佛教徒從寧波搬來了地獄圖軸，現在日本的寺院中至少還保留有12套這樣的作品。許多地獄冥王圖上都署有"慶元府車橋石板巷陸信忠筆"，慶元府爲寧波的舊稱，通用於西元1195—1277年間(南宋慶元元年至景炎二年)，陸信忠的作坊應是活動在這個時期[②]。

從日本京都高桐院保存的，現藏於柏林東亞藝術博物館的，出自陸信忠畫坊的十王畫，我們可以見到其形象造型和服飾特徵。在"五七閻羅大王"、"六七變成大王"、"七七泰山大王"、"百日平等大王"的畫面中，例如："五七閻羅大王"，畫中的閻羅王頭戴獬豸冠，這種冠的頂有類似"兩角"的彈，爲唐、宋時代御史所戴的冠(圖4)。據《宋史・輿服志》説："獬豸冠即

① 參見《宋史・輿服(五)》，第3561—3563頁

② (德)雷德侯：《萬物：中國藝術中的模件化和規模化生産》第七章《地獄的官府官貌》，張總等譯，三聯書店，2005年，第225—226頁。

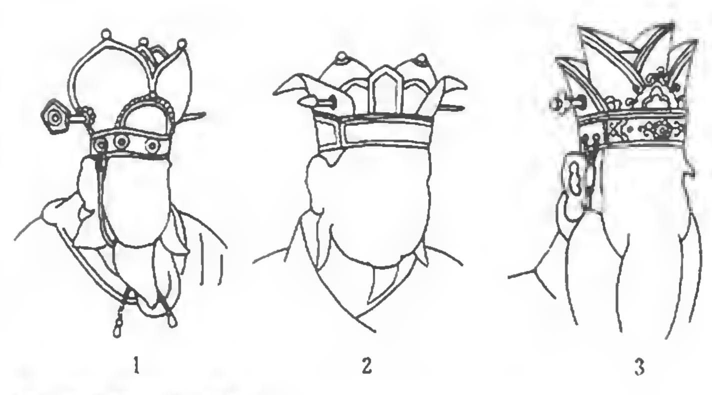


圖4 唐與唐以後的獬豸冠

注:

1.《送子天王圖》中的人物(據《爽籟館欣賞》2輯,圖2)

2.《十王圖》中的"三七宋帝大王"(據《支那古美術聚英》圖版20)

3.《歷代古人像贊》中的"孔子"(據《中國古代版畫叢刊》)(複製于《中國古輿服論叢》)

進賢冠,其樑上刻木爲獬豸角,碧粉塗之,樑數從本品"①;其餘冥王戴的也是這種冠,冠正面有一"王"字。這些冥王都身著內有中單的朝服,項下都佩有方心曲領;其座椅是罩有錦帷的寬大的太師椅,再其後是高大的繪有山水的屏風;身前是罩有桌布的公案;形象被描繪成威風凜凜,令人敬畏。他的相貌雍容,皮膚光滑細膩並且留著長長的指甲。椅後有一位童子,手捧以布包護的方盒,內中納藏的正是冥王權力的象徵——大印,在閻羅王和平等大王圖中都可見到;另還有兩名持"善惡簿"的佐官。在整個畫面的下方就是那些被審訊、拷問的各種犯人,形象渺小,表情都呈淒慘痛苦難忍狀;而獄卒則個個兇神惡煞。畫面上下兩部對比强烈②。

所有已知的寧波十王圖組畫,仿佛全在地獄監牢之中,全都減去了敦煌卷子所描畫的前三個場景——佛説法、六菩薩與黑衣使者。這些敦煌場景置冥王於更廣泛的佛教背景之內。大足寶頂地獄變相中,没有佛説法,即表現佛陀爲閻羅王授記,而是代之以視覺化(Visual Culture)的十佛表現"十齋日"教義,全圖中心主像爲帶寶冠的地藏菩薩,取代了敦煌卷子中的主像"被帽地藏";而寧波畫坊的圖省略了這個構架,幾乎使冥國的超自然與神話的品質喪失殆盡③。

敦煌畫卷、寶頂地獄變相,與寧波十王圖畫軸之間安置十王的環境差別更有意義。敦煌畫卷中的冥王們僅僅坐在有桌布的公案後,除了一些未展開的山水因素外,畫中幾乎没有表明其所處的環境;寶頂的也是坐在公案後面,也無任何背景。可是,寧波畫軸中環境背景刻劃得相當細緻,覆以桌布的公案上添有文房四寶,每一王都有太師椅,飾有山水的寬邊屏風,全部場景都以方磚地面上富有裝飾的欄杆封圍起來。這三種要素,即:太師椅、屏風與圍欄,是用以强調每位冥王具有法官權威的繪畫圖式。同一圖像志圖式也常常被用於描繪地位顯

① 據《宋史》載:"御史則冠獬豸",第3552頁;同上載:"獬豸冠爲御史臺,自中丞而下至監察御史、大理卿、少卿丞、刑部主判官所冠的法冠",第3555頁。

② 參見《萬物:中國藝術中的模件化和規模化生產》,第222頁圖7.2,第223頁圖7.4。

③ 參見《萬物:中國藝術中的模件化和規模化生產》,第240頁。

赫的世俗人物的肖像中[①]。最爲特别的是,在某些敦煌的"十王圖"畫卷中,時代最晚的也要比大足寶頂的早一個多世紀(約150年),即在藏經洞被封閉之前,可見到衹有閻羅王戴著垂纓掛珠的冕旒,即中國皇帝所戴的冕旒,儘管王公大臣也可以戴這種冕旒,但旒數是有規定的,不能僭越(前文已述),乃是提醒人們注意閻羅源自貴族的血統。敦煌畫卷中的其他冥王則戴著進賢冠或其他型制的冠;寶頂的地獄變相中也衹有閻羅王和變成大王戴著九旒冕,其餘的則戴著進賢冠。在寧波的十王圖畫軸中,閻羅王不再戴冕旒,而是與其他冥王一樣頭戴獬豸冠,失去了閻羅王原有的最後這個小社區别的特徵,被改變成爲政府的官員——法官,身旁還有了捧印的童子。寧波畫匠們就這樣不僅比幾個世紀前的敦煌畫家,而且還比其略早20—30年的大足雕刻工匠更進了一步,他們造成了完全模仿現實官府衙署的地下世界,寶頂的地獄變相乃是兩者之間的過渡性産物,换言之,寶頂的雕刻時代應該是12世紀後半期(1150—1200)。

六、結　語

綜合而言:敦煌藏經洞所出的二十餘卷《十王經》,每王和其審案的圖像都不相似,當未用粉本;但"被帽地藏與十王"的絹畫和紙本畫有可能採用了粉本製作,這些畫都是單幅,没有審案的圖像。寧波的十王圖畫軸,都是單幅,是在匠坊中採用粉本製作的。寶頂地獄變相是多種畫面圖像的組合。十王的圖像可在安嶽圓覺洞五代第60號龕中見到,大足北山第209號"南無解冤結大聖菩薩"旁邊第210號龕,龕中主像爲呈舒相坐姿的地藏,其左右側壁上各有五個公案,上三下二,後面都有坐像,全龕風化嚴重,但仍能辨認這是表現的地藏與十王[②];寶頂變相中很多獄卒的形象,也見之於小佛灣大殿正壁下面,以及第5號窟左右外壁[③]。尤其是第5號窟後外壁有嘉定十年(1217)複刻的"慶元府阿育王山廣利禪寺住持僧道權"所書的"寶塔圖記"[④]。既然如此,爲甚麽署名"慶元府車橋石板巷陸信忠筆"?"企業"所生産的十王圖軸中的畫像卻没有出現在寶頂呢?聯繫到劉畋人《重修寶頂山聖壽寺院記》中説趙智鳳16歲去彌牟,"三晝"後"既還,命工首建聖壽本尊殿",即現在大佛灣的第21號"柳本尊十煉圖"(筆者曾已考訂,不贅,趙氏生於紹興二十九年[1159],卒於123?年),就算他"首建本尊殿"時爲20歲左右(約爲淳熙六、七年),那第20號地獄變相的雕造年代,綜合前面對該變相中十王服飾的形制探討,筆者認爲最遲也應該是在淳熙七年(1180)之前,即比上文已推論的大致在紹興三十二年服飾改制前再晚20年左右,大致在紹興後期至淳熙前期

① 參見《萬物:中國藝術中的模件化和規模化生産》,第241頁圖7.30。

② 《大足石刻内容總録》中因該龕像大多風化,故未定名。2007年11月,我到大足去朝聖,再到北山認真將這些龕圖像仔細辨認,發現該龕原來刻的是地藏與十王圖,非常欣喜,原來北山五代的造像中還有這樣一件重要題材的作品,並告之大足石刻藝術博物館的同仁,請他們再去查看,是否如此。

③ 參見《大足石刻雕塑全集·寶頂石窟卷(下)》,第105頁,圖版108;第108頁,圖版111;第113頁,圖版117。

④ 參見《大足石刻研究》,第298頁。

(1150—1180)之間。

2010年11月1日成稿於成都百花潭

(中國　四川省社會科學院)

彬縣大佛寺大佛雕塑年代探討

趙和平

陝西彬縣石窟寺是關中地區規模最大的石窟寺,這裏的大佛及武則天時代的石刻題記引起了筆者的關注。之所以引起筆者的興趣,還要上溯至七、八年前,2002年9月在蘭州大學敦煌學研究所講課及2003年8月在敦煌研究院講課時,我認爲敦煌第96窟(北大像)、第130窟(南大像)及榆林窟第六窟所謂宋代大像,均應是7世紀末配合武則天稱帝的政治宣傳,由地方官員及"耆宿"合力修造的彌勒倚坐像。推而廣之,則7世紀末到8世紀前期,無論是已毀的洛陽夾紵彌勒大像還是今日仍存的敦煌北大像、南大像,炳靈寺171窟大像,甘谷大像山大像等彌勒大像,其修造時間均應在天授元年(690)改唐爲周之後不久,而且塑像的"藍本"即爲洛陽明堂之北天堂中的夾紵彌勒巨像。詳細的論證,筆者將陸續撰文,力圖對這一歷史進程做一系統的研究,而彬縣大佛寺的石胎敷泥彩繪大佛必然成爲筆者關注的對象。本文討論的核心問題是大佛的雕塑年代,爲藏拙及避免枝蔓,不討論具體的雕塑技法及藝術特點,這也是要預先加以説明的。

一、問題的緣起

以筆者的孤陋寡聞,竊以爲目前對大佛寺的研究,以常青所著《彬縣大佛寺造像藝術》[1]一書對彬縣大佛寺的研究和介紹最爲全面,此書第一章不僅介紹了大佛寺的沿革,還將近代以來對大佛寺研究的主要論著做了介紹,極便讀者使用。第二章以下,則圖文並茂地對大佛窟及東崖千佛洞、西崖羅漢洞等窟中主要雕塑及唐代石刻做了刊佈,特别是將唐代石刻與塑像的相對位置做了清晰的交代,這是對未能親赴大佛寺現場的研究者最大的協助,本文的研究基礎即是《彬縣大佛寺造像藝術》一書。從常青書中的介紹,筆者又找到李淞《唐太宗建七寺之詔與彬縣大佛寺石窟的開鑿》[2]一文閲讀,李淞文章的基本觀點是"大唐貞觀二年十一月十三日造"的題記爲真,並且與唐太宗貞觀二年(或三年)建七寺詔相聯繫;常青的大著中也認爲貞觀二年的題記可從。其實,自宋代以來,直至目前,不少學者仍認爲"貞觀二年"造的

① 常青《彬縣大佛寺造像藝術》,現代出版社,1998年。

② 李淞《長安藝術與宗教文明》,中華書局,2002年,第13—49頁。李淞文原載《藝術學》第十二期,1994年,臺北,作者收入中華版專著時加"略有改動"四字,因此,本文即用中華書局所載此文論述。

大佛石刻題記爲真[1],但也有不同的觀點。李淞文、常青書中舉出曹劍《公劉豳國考》書中“大佛寺考”一章中的不同觀點。據筆者所知,閻文儒先生在《中國石窟藝術總論》[2]一書第二章“中國石窟分佈的地區”“三、陝西省”之“1.邠州大佛寺”條中說:

> 大佛窟内刻一佛二菩薩像,佛高十八點五米,菩薩高十三點九五米。在佛背光的西邊,有後人僞刻的“大唐貞觀二年十一月十三日造”的題記,因而金石學家,據此題記,就認爲是貞觀年代開鑿的。一九六一年至一九六三年我作全國石窟調查時,細加審查,認爲把題記刻在佛像背光的上面,把“貞觀”寫成“真觀”應是宋代書,把“貞觀”年代的“貞”寫成“真”,同時把“貞元”(唐德宗年號)又書爲“正元”,這都是避宋仁宗(趙禎)的諱名(據陳垣《史諱舉例》“避諱改前朝年號例”條)。由此推測,“貞觀”的年號是不可靠的記録。又據窟内“大周長安二年”豳州司馬李齊與其妻彭城縣主的造像銘以及佛與菩薩的風格,與大佛窟的造像極爲接近。因而大佛窟的開鑿,以造像風格論,應在武周或相去不遠的時期。但“貞觀二年”的刻寫,應是後代人刻的。從大佛樓西路旁的小龕,丈八佛洞(外寫應福寺)的兩小龕造像風格看,應是隋代的作品。而大佛寺石窟群,開創的時間,約在隋代(據一九五六年和一九六三年關中石窟的調查)。

閻文儒先生是我國石窟考古的大專家,可惜的是筆者在北大考古系當學生時没有聽過閻先生的課,但閻先生在這裏所認爲的“大佛寺的開窟,以造像風格論,應在武周或相去不遠的時期”;“貞觀二年的刻寫,應是後代人刻的”的觀點,筆者是贊同的,贊同的理由與閻文儒先生有所不同,下面即是筆者的理由。

二、武德至貞觀初年的關中社會環境

判斷一件事情能否出現或實現,要看這件事情出現或實現的環境。彬縣大佛寺若完工於貞觀二年十一月十三日,所需要的人力、物力及時間都不是短時間可以完成的;洛陽奉先寺盧舍那佛及其雕塑群,是皇家工程,據“大盧舍那像龕記”:

> 咸亨三年(672)四月一日,皇后武氏助脂粉錢二萬貫,大使爲司農卿韋機,於上元二年(675)十二月卅日畢功,調露元年(679)八月十五日於大像南置大奉先寺,至調露二年

---

[1] 如羅哲文、王去非等人著《中國名窟——石窟寺、摩崖石刻與造像》(百花文藝出版社,2005年)一書第158—159頁“彬縣大佛寺石窟”條中説:“大佛洞是全窟的中心,也是全寺開鑿最早、規模最大和保存最爲完整的洞窟。大佛洞是唐太宗爲紀念他指揮的彬州淺水原大戰和五龍極大戰中陣亡將士而建,初名應福寺,完工於貞觀二年(628年),是我國現存唐太宗時期規模最大,最爲精美的一所洞窟,因其中雕刻的高達三十多米的大坐佛而得名。”是《中國名窟》仍認爲大佛爲貞觀二年完工。

[2] 閻文儒《中國石窟藝術總論》,廣西師範大學出版社,2003年。

(680)正月十五日大帝書額。

有學者認爲,奉先寺石窟的開鑿大約用了十幾年的時間;若以"大盧舍那像龕記"中的咸亨三年爲起始年,至調露二年"寺"完工,也有八年時間。而敦煌南大像(130窟),據馬德《敦煌莫高窟史研究》[①]一書,這尊彌勒大像從開鑿到最後建成,經過了三十年左右的時間。那麽,彬縣大佛寺大佛洞的開鑿至最後完成所需人力、物力及所花時間也可以大略推知,絕非一年半載所能完成。

我們再看看從武德初年至貞觀四年關中地區的政治、經濟、社會形勢,是否有造彬縣大佛的人力、物力及社會條件。我們據兩《唐書》及《資治通鑒》做一個與關中有關的年表[②],然後略加分析。

年代	月份	事件
武德元年(618)	七月	薛舉敗唐兵於高墌。
	八月	薛舉卒,子仁杲立。
	十一月	以京師穀貴,會四面入關者,其馬、牛、驢各給課米,充其自食。
	十一月	李世民大破薛仁杲於淺水原,仁杲降,隴右平。
武德二年(619)	五月	唐殺李軌,收涼州。
	七月	置十二軍分統關内諸府。
武德四年(621)	五月	李世民俘竇建德、王世充降。
武德五年(622)	三月	李世民破劉黑闥。
武德六年(623)	正月	斬劉黑闥。
	二月	廢武德二年七月設置之十二軍。
武德七年(624)	七月	突厥屢寇關中,高祖議遷都。李世民諫止之。
	閏七月	詔世民、元吉率兵出豳州,防禦突厥。
	八月	李世民退突厥。
	十月	突厥擾甘州。
武德八年(625)	四月	復置十二軍,備擊突厥。
武德九年(626)	二月	突厥寇原州。
	四月	突厥大擾朔、原、涇等州,李靖擊退之。
	五月	突厥擾秦、蘭二州。
	六月	"玄武門之變";突厥擾隴、渭二州。
	八月	突厥兵至便橋。
貞觀元年(627)	正月	李藝據涇州反,引兵至豳州,為部下所殺。
	十二月	詔以關中米貴,始分人於洛州聽選。
貞觀二年(628)	三月	關内大旱,民多賣子求生,詔出御府金帛贖之還其父母。

① 馬德《敦煌莫高窟史研究》,1996年,甘肅教育出版社,第80頁;另可參看《敦煌學大辭典》第55—56頁李永寧所撰"第130窟"條。

② 爲簡潔和省文,此簡表中所用資料以兩《唐書》本紀和《資治通鑒》爲主,取捨按學術界無争議的提法,不再一一區分出處。

《資治通鑒》卷一九三唐紀九在貞觀四年末總序云：

〔貞觀〕元年，關中饑，米斗直絹一匹；二年，天下蝗；三年大水。上勤而撫之，民雖東西就食，未嘗嗟怨，是歲（貞觀四年），天下大稔，流散者或歸鄉里，米斗不過三四錢，終歲斷死刑才二十九人。東至於海，南至五嶺，皆外户不閉，行旅不賫糧，取給於道路焉。

從武德元年（618）至貞觀四年（630）這十幾年中，前幾年唐王朝面對王世充、竇建德、劉黑闥等勁敵，征戰不斷，北突厥經常對並州、靈州、關中等地襲擾，武德七年，由於突厥的進逼，迫使唐王朝考慮遷都；武德九年八月，突厥逼近長安，李世民親自出馬與突厥首領訂立"城下之盟"，貞觀初年關中又是水、旱、蝗災不斷，百姓賣兒賣女、流離失所，在這樣的大背景下，豳州的官員和僧俗有能力（人力、物力、財力），有心情興建大佛窟這樣的工程嗎？況且這樣的工程並不亞於莫高窟南大像（130窟）的工程量。

三、唐太宗與佛教

李淞的《唐太宗建七寺之詔與彬縣大佛寺石窟的開鑿》一文，將大佛寺與豳州昭仁寺聯繫起來有些不妥，昭仁寺的確是爲紀念淺水原戰役陣亡將士而立，其餘七寺，甚至幽州（今北京）的憫忠寺（今法源寺）爲貞觀十九年征高麗而亡的將士所立都是事實，但這是當時歷史條件下紀念陣亡將士最爲合適的一種方式。正如李文所説，昭仁寺與大佛寺相距二十公里，這樣兩寺的必然聯繫到底有多大是讓人生疑的，況且，大佛寺至遲在武則天時代就被稱爲應福寺，與昭仁寺無涉。

唐太宗與佛教的關係，學者們多有論述，不再一一詳述，這裏衹引季羨林先生"玄奘與《大唐西域記》——校注《大唐西域記》前言"長篇論文裏的一段話，在論及玄奘歸國後與唐太宗初次見面後説：

可見太宗關心的並不是甚麽佛教，而是政治，説太宗崇信佛法，是没有根據的。他答玄奘手書説："至於内典，尤所未閑。"説得再明白不過了。[①]

據筆者所知，目前我國境内的石窟造像中，若不計彬縣大佛寺大佛，尚未發現唐太宗時代的大型佛像，筆者手邊所用范文瀾先生著《唐代佛教》一書於貞觀三年（629）條末（范書第125頁）説：

① 《大唐西域記校注》前言，中華書局，1985年，第111頁。

> 沙門慧震於梓州西山造大佛。命石工鐫鑿坐身高百三十尺,是年成就。道俗三萬慶此尊儀。(《續〔高僧〕傳》卷三九《慧震傳》)

這尊大佛究竟有没有,在甚麽地方,都不清楚。今四川境内唐宋大型倚坐佛像在《中國大佛》①一書中,收有樂山大佛、仁壽大佛(胸像)、南部大佛、資陽半月山大佛、潼南大佛、榮縣大佛以及時代不詳的屏山大佛。在今四川三臺縣附近未見有巨型石佛造像的報導,不知《續高僧傳・慧震傳》中記述是否可靠。但就目前所知,貞觀年間的大型石窟佛像除彬縣大佛外還未見到其他大型佛像的存世。

四、唐代大佛出現的時間

唐代大型雕塑佛像的出現在高宗、武后並稱"二聖"之時。洛陽龍門石窟奉先寺盧舍那佛爲最早,雕成在上元二年十二月卅日,西曆應爲676年。垂拱四年(688)、武則天在洛陽修明堂,明堂北起天堂五級,做夾紵彌勒大像;西元690年,先稱載初元年,九月後改天授元年,懷義與法明等十人進《大雲經疏》,"陳符命,言則天是彌勒下生,當代唐作閻浮提主,制頒行於天下"。"令兩京諸州各置大雲寺,各藏《大雲經》一本,令高座講説"②。武則天乃彌勒下生作閻浮提主,諸州各置大雲寺,各藏大雲經〔疏〕,由高座講説,完完全全的是一項由皇帝下發的"最高指示",而以洛陽夾紵彌勒大像爲"藍本"修造倚坐彌勒巨像,就成爲當時的潮流。所以莫高窟第130窟"北大像"即於延載二年(695)開建。而今存於全國各地的大像石刻或石胎敷泥之大型倚坐佛像多爲彌勒,這可能是"最高指示"與百姓們求"彌勒淨土"的内心祈願相合,官府與僧俗共同努力而進行的"盛大工程"。

皇帝的指示是促成大像層出的主因,更深層次的原因還有兩層,第一層爲精神上的,即彌勒所帶來的天國淨土對僧俗人等的心靈慰藉,這是儒家與道家經典所不能解決的"終極關懷";第二層爲物質上的,即修大像這樣的工程,需要人力、物力、財力的支撑,而天授之後,唐已改稱周,但社會仍是從太宗、高宗時期發展而來,此時社會穩定、户口增加,經濟得到發展,這時,各地才有能力"營建"大像。邠州大像,也應該是這種政治、經濟、社會文化條件下的産物,而不會在武德初至貞觀初年那樣戰亂、饑荒、蕭條的狀況下去搞這麽大的"形象工程"。俗語所謂"亂世信佛,盛世修廟"是很有哲理的。

---

① 《中國大佛》(修訂本),上海古籍出版社,2005年。

② 關於武瞾與佛教的關係,前賢所論甚多,如王國維《唐寫本大雲經疏跋》,《觀堂集林》,中華書局,1959年,第1016—1018頁;湯用彤《矢吹慶輝〈三階教之研究〉跋》,《湯用彤論著集》之三,中華書局,1983年,第45—47頁;陳寅恪《武瞾與佛教》,《金明館叢稿二編》,上海古籍出版社,1980年,第137—155頁;松本文三郎《則天武后與白司馬阪大像》,《佛教史雜考》,1934年,第351—387頁;林世田《〈大雲經疏〉結構分析》,鄭炳林、花平寧主編《麥積山石窟藝術文化論文集》下,蘭州大學出版社,2004年,第174—196頁;福安敦(Antonino Forte)《七世紀末中國的政治宣傳和思想意識》(*political Propaganda and Ideology in China at the End of Seventh Century*),2005,京都。其中,以福安敦書爲最詳細,並附有敦煌所出S.6502、S.2658、S.2278、P.2314、S.523的録文及圖版。

五、對彬縣大佛寺唐代石刻題記的粗淺認識

大佛寺石窟内唐五代石刻題記具有十分重要的價值。在二十余條唐代石刻題記中,多數有明確紀年,大佛洞大佛左肩外背光處"大唐貞觀二年十一月十三日造"爲最早,而大佛洞中目前公佈的也僅見有此條。千佛洞中題記最多,最早爲咸亨二年(671),最晚爲寶應元年(762);羅漢洞三則題記則明顯是在大曆之後。下面,先把二十余方題記按時間順序整理,無確定時間者置於最後並加以簡單的考證,之後,再闡述筆者的一些認識。

〈1〉咸亨二年(671)

Q13左側上部刻玄奘翻《佛説般若波羅蜜多心經》Q13左側下部刻《佛説温室洗浴衆僧經》,經尾有"以□亨二年歲次辛……",當是尾題,可知這兩方佛經刻石的時間爲咸亨二年。

〈2〉長壽二年(693)

Q123下方左側有《比丘神智造像記》,其最後兩行作"大周長壽二年歲在癸巳七月十五日神智記";此"記"中均用武周新字。

〈3〉長壽三年(694)

Q123下方右側有《豳州司馬李承基敬造出家菩薩記》,其最後三行作"大周長壽三年歲次甲午四月八日中大夫行豳州司馬弟子李承基敬造";此造像記中均用武周新字。

〈4〉證聖元年(695)

Q32的下方刻有三則題記,時間均爲證聖元年四月八日,内容是造地藏菩薩記。第一則是"宣德郎行豳州司户參軍事元思叡";第二則是"朝散郎行豳州司法參軍元海,通直郎行豳州參軍事元會";第三則是"朝議郎行豳州司户參軍事雲景嘉"。檢常青書,從圖版中看不出是否用武周新字。

〈5〉萬歲通天二年(697)

Q32左側刻有《元巖題記》,其文作"元巖萬歲通天二年七月廿七日拜辭"。檢常青書,從圖版中看不出是否用武周新字。

〈6〉聖曆元年(698)

Q19下方刻有《豳州新平縣丞高叔夏造地藏菩薩像記》,其文作"大周聖曆元年四月八日給事郎行新平縣丞高叔夏於應福寺造地藏菩薩兩軀……"據常青書圖版,造像記所用爲武周新字。

〈7〉聖曆三年(700)

Q126左側楷書《朝議郎行新平縣令鄭希古敬造一佛二菩薩像記》;最後兩行行文作"聖曆□年歲次庚子三月八日朝議郎行新平縣令鄭希古敬造"。從圖版看,所用似應爲武周新字。

〈8〉長安二年(702)

Q73與Q74左側刻題全文作"大周長安二年歲次壬寅七月丁卯朔十五日庚辰皇堂侄女

彭城縣主敬造等身像三軀千佛五鋪”。在Q74正下方刻有《石像銘》，其文作“石像銘 朝散大夫守長史同行塞梓 沙門廣濟書……皇堂侄女彭城縣主通議大夫行豳州司馬柱國漢川郡開國公隴西李齊妻武氏……謹造等身釋迦像一鋪，觀音菩薩一，勢至菩薩一，並爲男女及女婿左千牛楊玄道等造小像二十七軀……”常青書中判定Q71、Q73—82等龕窟均爲長安二年彭城縣主武氏所造。從圖版看，文字用武周新字。

Q90左側原有一碑，現僅存下半，常青定爲《豳州司馬柱國漢川郡開國公敬造等身釋迦像記》。

Q91左側刻有造像記，全文作“大周長安二年歲次壬寅七月丁卯朔十五日庚辰通議大夫行豳州司馬柱國漢川郡開國公李齊敬造”。（和平按：從Q71到Q91諸龕窟，似爲李齊夫婦於長安二年同時所作功德。）

〈9〉景龍二年(708)

Q69的下方刻有《敬造觀世音菩薩與藥師琉璃光佛像記》，其文後兩行作“景龍二年八月十□”。

〈10〉乾元元年(758)

Q21左側刻有“乾元元年十月十五日佛弟子馮秀玉爲先亡及父母闔家平安敬造一佛二菩薩。”

〈11〉寶應元年(762)

Q160左側刻有“冠軍大將軍行左羽林軍大將軍上柱國劉敬芝男仙玉左武衛執戟爲闔家平善敬造救苦觀□□薩一區，寶應元年十一月十八日造□□”

〈12〉大曆十二年(777)

L4菩薩身後的内壁面上刻有“大曆十二年五月日左僕射行官王楚廣造文殊師利菩薩一軀”。

〈13〉開成元年(836)

L36左肋侍菩薩的左上方刻《應福寺功德記》，全文如下：“應福寺西閣功德記 鄉貢進士張居簡撰 夫至相無爲即無爲之 妙自於有而起今歲 驛使介賓與内侍省内僕令 丁有興共修功德亦自有爲 而起也依山鐫勒明並 日月伏願 聖慈加被得在 彌勒下生會中嘗聞 有感必應故陳此精懇 時開成元年十一月十 三日述。”

〈14〉大周(690—705)年代題記

Q22左側題刻，常青定爲《朝散郎行豳州參軍崔貞忠造釋迦像記》，常青録文作“二月八日朝散郎行豳州參軍崔貞忠敬造立釋迦像一軀”。這裏有兩點必須説明，第一，“月”、“日”均爲武周新字，這條題記必在西元690—705年之間；第二，“忠”字檢常青圖版，似應爲“恵”，即武則天新字“臣”，“崔貞忠”似應作“崔貞臣”。

〈15〉武太一所撰《銘一首並序》

常青書中説，Q1的右下角蹲獅小龕與Q5之間，刻有豳州長史武太一撰寫的《銘一首並

序》,其下文即是常青録文。在同頁注⑥中,常青肯定李淞首次將此文録出,並糾正李淞録文的一些失察之處,但同頁圖版不太清晰。不知此武太一撰《銘》中,“日”、“月”等字有否用武周新字,李淞論文中説,“武太一之撰文,用寸字楷書,與同窟武周時期題記字型字體完全一樣。文中用‘豳’字而不用‘邠’字,當在開元十三年(西元725年)改州名以前”。若如李淞介紹,再考慮到武太一或許是武則天族人,此題記定於武周時代不會離事實太遠。

又,Q2下刻有“豳州司馬房亶敬造”字樣,從窟龕相對位置看,Q1爲豳州長史武太一撰《銘》,Q2似應爲武太一同僚“豳州司馬房亶”所造,武太一與房亶造像、題記應爲同時。

〈16〉L20《阿彌陀像贊並序》

L20的右側所刻,首行即作“阿彌陀像贊並序”,第三行作“行軍司馬晉陽縣開國子王公名稷英才□□……”,此處“行軍司馬晉陽縣開國子王稷”的“行軍司馬”透露了此條石刻應該是在安史之亂後,京西北普遍設立節度使之後,即是在8世紀後期之後。這也和L4大曆十二年王楚廣題刻和開成元年張居簡撰《應福寺西閣功德記》時間相符合。

我們把大佛寺唐代石刻題記重新排列以後發現了一些問題,得出一些粗淺的看法,簡述如下:

第一,千佛洞内題記最早爲咸亨二年(671)的玄奘譯《般若心經》及《温室洗浴衆僧經》,而造像則始於長壽二年(693),且以長壽至景龍二年(708)爲最多,倘若把武太一、房亶、崔貞忠(臣)等人題記置於西元690—705之間,想來離事實不會太遠。换言之,千佛洞的造像高潮在武氏以周代唐後不久,而景龍二年(708)之後直到乾元元年(758)才又出現新題記,是否反映了千佛洞造像是與大佛塑成後的彌勒大像崇奉有關?

第二,羅漢洞三則題記都較晚,可能在中唐以後使用較多,但開成元年(836)《應福寺西閣功德銘》應該引起我們的重視,它不僅將大佛寺在唐代的寺名準確記録下來,還可以證明至少從聖曆元年(698)起至開成元年(836),今日之大佛洞、千佛洞、羅漢洞皆屬應福寺。

第三,貞觀二年(628)距咸亨二年(671)達43年,並且是671年前唯一的一則題記,是否可以反證貞觀二年題記爲宋人後刻?

第四,Q73—74,Q71及Q90—91中彭城縣主武氏及其夫豳州司馬李齊造像中釋迦、觀世音、大勢至的一鋪三身組合是否與大佛洞中三身巨像對應?

筆者在對大佛寺唐代石刻題記初步分析後認爲,大佛洞中之三身巨像的建成年代如閻文儒先生所云,“以造像風格論,應在武周或相去不遠的時期”。

簡短的結語

本文作者並未到過大佛寺,僅依靠著常青等前人的著作及對歷史文獻的解讀,對彬縣大

佛寺大佛雕塑年代做了一些探討,真可謂"紙上談兵",無論對錯,可作"愚人之一得",以求教於同道們。

2010年7月25日

(中國 北京理工大學)

古青州地區彌勒造像考

王瑞霞　周麟麟

關於彌勒圖像的研究，一直是佛教考古和佛教藝術界的熱門話題。其圖像分佈極廣，從西北、中原到河北，到處都可以見到他的形象。南北朝時期的泰沂山脈以北，黄河兩岸以東的這片區域，屬於古青州地區的文化範圍。近些年來，在博興、廣饒、青州、臨朐、諸城、壽光等地不斷有佛教造像被發現，隨著研究的深入，人們對這一地區的佛教文化和佛教藝術有了更深的認識。彌勒也是這一地區非常流行的造像題材。但甚麽樣的形象屬於彌勒造像？這一地區的彌勒造像有甚麽特點？是一些很讓人困惑的題目。由於造像題記的缺失、組合的打破、放置位置不明，給人們判斷造像題材造成了很大困難。李玉珉[①]、劉鳳君[②]等諸先生曾在文章中涉及到古青州地區彌勒造像的問題。近年來圖像資料的增多，爲研究古青州地區的彌勒圖像提供了很大方便。本文就目前所見資料，對其造像分類和特點作一歸納，以期對這種造像題材的判斷提供一定幫助。

從附表的粗略統計可知，目前所見古青州地區南北朝時期有明確題記的彌勒造像共計32件，其中可見到圖像的18件。這些造像劉宋元嘉二十八年1件，其餘均爲北魏太和以後的作品。從質地看銅造像集中在正光以前，此後以石造像爲主，這符合古青州地區的造像規律[③]。從附表中分析的主尊，即彌勒像的樣式可將古青州地區南北朝時期的彌勒像分爲佛裝施禪定印結跏趺坐像、佛裝施無畏與願印立像、菩薩裝交腳坐像、倚坐像四種類型。

Ⅰ型：佛裝施禪定印結跏趺坐像。例如：

劉宋元嘉二十八年(451)劉國之造彌勒像：青銅鎏金，高11釐米。高肉髻，面相方圓，飾蓮瓣組成的圓形頭光。身著通肩袈裟，胸前衣紋呈“U”形，下擺覆蓋雙腿、雙足，垂於須彌座的臺面上。手施禪定印，結跏趺坐。造像背飾佈滿卷雲狀火焰紋的舟形背屏，背屏上在主尊周圍呈三角形分佈三尊浮雕化佛。整個造像安放在四足床上。題記：“元嘉二十八年歲在辛卯□□劉國之／今宗齊郡爲父母造彌勒像/一軀願彌勒出世德成佛道/劉國之像”。齊郡郡治在今山東臨淄。這是我們目前所見到古青州地區最早有紀年的彌勒像。

---

① 李玉珉《山東早期佛教造像考——劉宋至北魏》,《故宫學術季刊》第21卷第3期。

② 劉鳳君《山東省北朝觀世音和彌勒造像考》,《文史哲》1994年第2期。

③ 宿白《青州龍興寺窖藏所出佛像的幾個問題——青州城與龍興寺之三》,《文物》1999年第10期。宿先生在文章中指出:“469年青齊入魏之前，其地造像同於江表，僅聞銅木，不見石雕。此種差異，即在469年以後，長達半個世紀似亦無顯著變化……至於較多石質佛像的出現，已遲至北魏正光(520—525年)之後。”宿先生的這一論斷，已爲古青州地區出土造像的情況所證實。

北魏太和二年(478)劉氏造彌勒像:青銅質,通高17.8釐米。波髮,高肉髻,面相方圓豐滿。服飾表現與劉國之造像基本相同。雙手施禪定印,結跏趺坐於須彌座上。從造像背面的插榫看,造像應有背屏。整個造像下連四足床座,上有題記:"太和二年歲在戊午阜/城□□妻劉敬造彌/勒尊/像願/彌勒/出世夫妻□□/□□集自□□□"。

北魏熙平二年(517)劉□□造彌勒像:青銅鎏金,通高13.9釐米。高肉髻,面部略顯清瘦。服飾與上兩件彌勒像相同。手施禪定印,結跏趺坐於方形須彌座上。身後的蓮瓣狀背屏上飾佛像的橢圓形頭光和身光,其餘空間佈滿火焰紋。造像置於四足床上,其上題記:"熙平二年一月三十日,劉□□造彌勒像一軀"。

北魏建議元年(528)彌勒像塔:石灰石質,主像位於塔身第一層,四面均高浮雕一身結跏趺坐的佛像。其身著雙領下垂式袈裟,內著僧祇支,手施禪定印。身後浮雕蓮瓣狀的背屏,其上浮雕佛像重環紋的圓形頭光和橢圓形身光,其餘空間佈滿火焰紋。

屬於這一類的造像還有北魏正始四年(507)廣平郡人造彌勒像。這些題名爲彌勒的造像,不論質地是銅或石,其圖像表現出的共同特點是佛裝、手施禪定印,結跏趺坐,多以單尊形式出現,也出現了一鋪三身的組合。背屏所飾以火焰紋居多,劉國之造像上出現了化佛。

Ⅱ型:佛裝施無畏、與願印立像。這類造像有的以單尊的形式出現,有的帶二脅侍以三尊像的形式存在,作爲彌勒的形象擁有的共同特點是佛裝立像,從雙手保留的情況看均爲右手施無畏印,左手施與願印。這類造像身後均有巨大的舟形或蓮瓣形背屏,根據背屏上所雕內容的不同,可分爲兩種樣式。

A式:背屏上佈滿火焰紋。例如:北魏太和六年(482)范壽造彌勒像:高15.1釐米,青銅質。高肉髻,方圓臉,身著雙領下垂式袈裟,右手施無畏印,左手施與願印,跣足立於覆蓮座上。身後飾佈滿火焰紋的舟形背屏。造像題記:"太和六年九月十八日盤陽人/范壽造彌勒像一軀自爲/己身嬰疾願使精明又願/居家大小不遭橫夭"。


圖1　北魏永安二年韓小華造彌勒像

屬於這種樣式的造像還有北魏太和十七年(493)曹黨生造彌勒像、北魏普泰二年(532)孔雀造彌勒像。他們的背屏上除火焰紋外沒有其他裝飾,這與不飾化佛的佛裝禪定印彌勒像的背屏相同。

B式:背屏上除火焰紋裝飾外,雕刻化佛或龍,或者龍和化佛同時存在。例如:

北魏永安二年(529)韓小華造彌勒像(圖1):通高55釐米,石灰石質。主尊磨光高肉髻,

面相方圓,眉目清秀。内著僧祇支,胸前結帶,下著長裙。外著雙領下垂式袈裟,衣裙下擺外侈,右手施無畏印,左手施與願印。飾蓮瓣、同心圓和忍冬花環組成的頭光,以及重環與蓮花組成的身光。二脅侍左手提桃形物,右手向上執蓮蕾。三尊像均跣足立於覆蓮基座上。造像背連舟形背光,上飾綫刻火焰紋和三身化佛。背光外浮雕手執日、月的二天神。造像下連長方形基座,上刻"樂醜兒供養"、"韓小花供養",並各有一綫刻跪姿執蓮花的供養人。供養人中間綫刻二尊護法獅和一個雙手託盤及博山爐的人。造像左側題發願文:

永安二年二月四日清信女韓小華/敬造彌勒像一軀爲亡夫樂醜兒與/亡息祐興回奴等後己身並息阿虎願/使過度惡世後生生尊貴世世侍佛

北魏太昌元年(532)比丘尼惠照造彌勒像(圖2):高51釐米,石灰石質。主尊著雙領下垂式袈裟,胸前露出僧祇支和結帶,右手殘,左手施與願印,飾蓮瓣、重環、纏枝忍冬組成的頭光和重環、束蓮組成的身光。二脅侍佩項圈,飾披帛,右脅侍右手執蓮蕾,左手提淨瓶;左脅侍右手提桃形物,左手持物殘。三像身後的背屏上部正中雕一飛龍,口銜主尊頭光的花環,龍上托一化佛。龍的兩側環繞四身供養天。造像背面題發願文:


圖2 北魏太昌元年比丘尼惠照造彌勒像

維大魏太昌元年九月/八日比丘尼惠照爲亡父/母並及亡妹何妃敬造/彌勒一軀上爲皇帝陛下/師僧父母亡者直生西方/無量壽國現存眷屬/常與善俱自願己身/生生世世常作淨行/沙門一切衆生咸/同斯慶

這種類型的彌勒像還有北魏孝昌三年(527)比丘道休造彌勒像、北魏永安三年(530)比丘惠輔等一百五十人造彌勒像、東魏天平二年(535)張白奴等造彌勒像、東魏天平四年(537)道玉、嚴懷安造彌勒像、東魏武定四年(546)夏侯豐珞造彌勒像等。龍一般出現在正中,例如:比丘道休造像、比丘惠輔造像、惠照造像、張白奴造像、道玉、嚴懷安造像。化佛有時出現在正中,例如:惠照造像、夏侯豐珞造像;有時均匀分佈在背屏上,例如:韓小華造像,太和十九年(495)歐陽解愁造像主尊雖缺,從二脅侍的高度看主尊爲立像的可能性極大,它的背屏上分佈了三身化佛。與背屏上裝飾了化佛的禪定印佛像比較,這類造像的背屏裝飾要複雜的多,這可能與造像主的身份和造像样式有關。

Ⅲ型:菩薩裝交腳坐像。這類造像目前見於資料的祇有北齊河清三年(564)孔昭俤造彌勒像,通高28釐米,頭戴寶冠,寶繒垂肩,佩項圈,飾披帛和瓔珞,下身著長裙,右手施無畏印,左手下垂,赤足交腳而坐。飾圓形頭光和橢圓形身光。舟形背屏裝飾華麗,除火焰紋外,頂部裝飾寶塔,周圍環繞十身飛天。

Ⅳ型:倚坐像。1976年3月博興縣張官莊龍華寺遺址出土北齊天統四年(568)翟洛周夫妻造彌勒像,僅存造像下半身和基座,雙腿下垂,跣足,端坐於橢圓形束腰須彌座上。底座正面中刻蓮花、忍冬拱衛的舍利塔,左右是綫刻跪姿的供養人並題名,左側題發願文:"天統四年四月……千乘縣人翟洛周造彌勒像一軀願一切平安"。造像上半身殘,無法確定其服飾,但其坐姿是倚坐形式無疑。這一造像形式是隋唐以後公認的彌勒像的樣式,佛裝的可能性極大。這是我們目前所見古青州地區最早有明確紀年和造像内容的倚坐彌勒像。

這四種類型的造像樣式並非彌勒像專用,與古青州地區其他題材的造像有著基本相同的樣式。因爲造像是人們根據經典創作的粉本做出的,雖有固定的樣式存在,但工匠和造像主的主觀因素會直接影響造像樣式和題材,特别是在遠離文化中心的地區,工匠和造像主臆造的可能性很大。所以同樣樣式的佛像會存在不同的題材。

古青州地區佛裝禪定印的佛像有明確題材的經李玉珉先生[①]和本文作者[②]的統計,就目前所見祇有釋迦多寶造像和釋迦像。例如:博興出土的太和二年(478)王上造多寶像[③]、北魏景明元年(500)石景之造像等[④]。釋迦多寶像絶大多數是以二佛並坐的形式出現,很容易區分。題名爲釋迦的造像目前祇有青州興國寺遺址出土的北齊隆化元年(576)王長造像[⑤]。這件造像爲單體圓雕造像,石灰石質,頭殘,高21釐米。身著通肩袈裟,幾乎没有衣紋,結跏趺坐,兩手交疊掌心向内横立於雙膝上。造像下連簡單的長方形基座,上題發願文:"大□□□□年□次丙申正月庚辰朔十……王長爲亡父見存母敬造釋迦像……佛……果王……父母趙……"東魏以後古青州地區結禪定印的佛像非常少見,王長造像個體較小,雕鑿簡單,禪定印的結法不規範,發願文書寫較潦草,應爲普通百姓的個人造像。這種造像已不是古青州地區當時造像的主流,可能是工匠、造像主借鑒了其他造像題材進行了再創作,或借鑒了其他釋迦像的樣式。

佛裝施無畏、與願印立像目前所見有釋迦像和觀音像兩種。例如:青州龍興寺遺址出土東魏天平三年(536)邢長振造釋迦像(圖3),高浮雕背屏式三尊像,石灰石質。主尊頭殘,身著雙領下垂式袈裟,胸前露出僧祇支,下身著長裙,跣足而立,飾蓮瓣、輻狀綫、重環、纏枝忍

① 李玉珉《山東早期佛教造像考——劉宋至北魏》,《故宫學術季刊》第21卷第3期。

② 王瑞霞《北朝晚期古青州地區的佛教信仰》,《敦煌研究》2007年第6期。

③ 張淑敏等《山東博興銅佛像藝術》圖11,(臺灣)藝術家出版社,2005年。

④ 張淑敏等《山東博興銅佛像藝術》圖17,(臺灣)藝術家出版社,2005年。

⑤ 夏名采、莊明軍《山東青州興國寺故址出土石造像》圖12、《文物》1996年第5期,第64頁。



圖3 東魏天平三年邢長振造釋迦像



圖4 東魏天平四年永寧寺造釋迦像（綫圖取自《文物》1996年第12期第80頁圖10）

冬組成的圓形頭光和火焰紋、重環、束蓮組成的橢圓形身光。右脅侍頭戴冠，飾項圈、瓔珞、帔帛，跣足立於龍托起的蓮臺上。背屏上部正中爲一單層正面塔，兩側環繞十二身伎樂飛天。造像背面題發願文："大魏天平三年歲次丙辰/三月壬寅朔十六日丁巳/清信士佛弟子邢長振仰/爲二亡姊尼敬造釋迦/像一軀願令亡姊尼托生/西方静佛境界又願師徒/眷屬七世父母現在居/家内外大小普及諸含識/一切衆生咸同斯福"。廣饒出土東魏天平四年(537)永寧寺造釋迦像(圖4)，背屏式一鋪三身像，石灰石質，主尊樣式與邢長振造像基本相同，三像跣足立於覆蓮座上，背屏的上部正中出現了化佛，兩側環繞飛天。博興龍華寺遺址出土北魏太昌元年(532)馮貳郎造觀世音像[①]，主尊著雙領下垂式袈裟，内著僧祇支，右手施無畏印，左手施與願印，跣足立於覆蓮座上，身後飾佈滿火焰紋的舟形背屏。上述邢長振造釋迦像與Ⅱ型B式彌勒像的區别在於彌勒像的背屏上未見有塔，永寧寺造釋迦像則與其没有甚麽區别。馮貳郎造觀世音像與Ⅱ型A式彌勒像在圖像上表現一致。這些題材的造像，圖像上一定存在相互借鑒的問題，至於是誰借鑒了誰的樣式，還有待進一步研究。有一點值得注意，佛裝彌勒像上至今未見有舍利塔出現。

菩薩裝交腳坐彌勒像和倚坐彌勒像是公認的彌勒的造像樣式，在古青州地區至今未發現有明確題材的與其相同樣式的造像。菩薩裝交腳坐彌勒像在古青州地區出現較河北、中原等地區晚，但背屏上雕舍利塔卻是古青州地區的風格。這種樣式的彌勒像應是外來樣式與古青州造像相結合的結果。

綜上所述，古青州地區彌勒造像雖複雜，但還是有一定規律可尋的。首先，以佛裝像爲主，這與本地區北朝時期彌勒下生信仰的流行有關。關於這一點本人在《北朝晚期古青州地區的佛教信仰》[②]一文中已有討論，此不贅述。其次，佛裝禪定像出現最早，存在時間從劉宋一直延續到北魏晚期，以青銅小像爲主，造像主均爲普通百姓個

① 張淑敏等《山東博興銅佛像藝術》圖29，(臺灣)藝術家出版社，2005年。

② 王瑞霞《北朝晚期古青州地區的佛教信仰》，《敦煌研究》2007年第6期。

人。佛裝施無畏、與願印立像出現在北魏太和時期,此後一直是古青州地區北朝時期造像的主流,石質大像與青銅小像並存,造像主有普通百姓個人,有僧人,也有邑義團體,造像數量和品質都超過了佛裝禪定印彌勒像。菩薩裝交腳坐像和倚坐像北齊時期才出現。至於各類型彌勒像的内涵、與其他地區同時期彌勒像的異同、相互影響有待我們更深入的研究。

附表:古青州地區彌勒造像一覽表

编號	時代	名稱	造像形式	主尊(彌勒)樣式	出土或收藏地	質地	資料出處
1	劉宋元嘉二十八年(451)	劉國之造彌勒像	帶背屏單尊坐像	施禪定印,結跏趺坐,佛裝	美國華盛頓弗利爾美術館藏	金銅	(1)圖1
2	北魏太和二年(478)	劉氏造彌勒像	帶背屏單尊坐像,背光佚	施禪定印,結跏趺坐,佛裝像	惠民溝盤河出土,現藏山東省博物館	青銅	(2)圖2
3	北魏太和六年(482)	范壽造彌勒像	帶背屏單尊立像	施無畏、與願印,佛裝	日本靜岡佐野美術館藏	青銅	(1)圖6
4	北魏太和十七年(493)	曹黨生造彌勒像	帶背屏單尊立像	施無畏、與願印,佛裝	日本新田氏舊藏	金銅	(1)圖7
5	北魏太和十九年(495)	歐陽解愁造彌勒像	帶背屏一鋪三身像,主尊缺		高青縣青城至周村路西側青胥溝出土	青銅	(3)第32頁圖2
6	北魏正始四年(507)	廣平郡人造彌勒像	帶背屏三尊坐像	施禪定印,結跏趺坐,佛裝	博興龍華寺遺址出土	青銅	(4)第27頁圖23
7	北魏熙平二年(517)	劉□□造彌勒像	帶背屏單尊坐像	施禪定印,結跏趺坐,佛裝	博興龍華寺遺址出土	金銅	(9)
8	北魏正光五年(524)	道充造彌勒像	不明		臨淄施福寺	石	(5)
9	北魏正光六年(525)	曹望憘造像座	不明		臨淄西桐林莊出土,今藏美國費城大學博物館	石	(6)
10	北魏孝昌二年(526)	帥僧達等造彌勒像殘石	不明			石	(7)
11	北魏孝昌二年(526)	陽信縣法義六十餘人造彌勒像	不明		博興龍華寺遺址		(1)
12	北魏孝昌三年(527)	比丘道造彌勒像	背屏式單尊立像	佛裝	廣饒皆公寺遺址,現藏山東省石刻藝術博物館	石灰石	(8)第42頁圖一
13	北魏孝昌四年(528)	鹿光熊造彌勒像	不明				(7)
14	北魏建義元年(528)	道勇造彌勒像	不明				(1)

續表

編號	時代	名稱	造像形式	主尊(彌勒)樣式	出土或收藏地	質地	資料出處
15	北魏建義元年(528)	彌勒像塔	高浮雕坐像	施禪定印，結跏趺坐，佛裝	塔出北魏青州齊郡臨淄縣，現藏故宫博物院	石灰石	(6)圖158
16	北魏永安二年(529)	唐承叔造彌勒像	不明		博興龍華寺遺址出土		(1)
17	北魏永安二年(529)	韓小華造彌勒像	高浮雕一鋪三身立像	施無畏、與願印，佛裝	青州龍興寺遺址出土	石灰石	(10)
18	北魏永安三年(530)	比丘惠輔等一百五十人造彌勒像	高浮雕一鋪三身立像	施無畏、與願印，佛裝	青州高柳村南石佛寺出，現藏山東省博物館	石灰石	(7)
19	北魏永安三年(530)	張道安造彌勒像	不明		臨淄石佛堂村		(5)
20	北魏普泰二年(532)	孔雀造彌勒像	帶背屏一鋪三身立像	施無畏、與願印，佛裝	博興龍華寺遺址	青銅	(4)圖版三,2
21	北魏普泰二年(532)	曇顔造彌勒像	不明				(1)
22	北魏太昌元年(532)	惠照造彌勒像	帶背屏一鋪三身立像	施無畏、與願印，佛裝	青州龍興寺遺址出土	石灰石	(10)
23	北魏晚期	曇安造彌勒像	背屏式一鋪三身立像	佛裝	青州昭明寺遺址出土	石灰石	(12)第88頁圖1
24	東魏天平二年(535)	張白奴等造彌勒像	背屏式一鋪三身立像	施無畏、與願印，佛裝	日本藤井有鄰館藏	石灰石	(11)圖20
25	東魏天平四年(537)	道玉、嚴懷安造彌勒像	背屏式一鋪三身立像	施無畏、與願印，佛裝	惠民沙河楊村	石灰石	(13)第70頁圖1
26	東魏武定四年(546)	夏侯豐珞造彌勒像	背屏式一鋪三身立像	施無畏、與願印，佛裝	諸城出土	石灰石	(14)圖版拾,1
27	北齊天保五年(554)	張景暉造彌勒像	不明				(7)
28	北齊天保六年(555)	表造彌勒像	背屏式造像，主尊與一脅侍缺	不明	諸城出土	石灰石	(14)
29	北齊河清三年(564)	孔昭俤造彌勒像	帶背屏單尊交腳坐像	菩薩裝	博興龍華寺遺出土	青銅	(4)圖版三,4
30	北齊天統四年(568)	翟洛周夫妻造彌勒像	倚坐像	不明	博興龍華寺遺址出土	石	(15)第41頁圖8
32	北齊武平元年(570)	露絲榮造彌勒像座	不明		博興張官村出土	石	(16)

資料出處:

(1)李玉珉《山東早期佛教造像考——劉宋至北魏》,《故宮學術季刊》第21卷第3期。

(2)MIHO MUSEUM編《中國山東省の仏像》。

(3)常敘政、于豐華《山東高青縣出土佛教造像》,《文物》1987年第4期。

(4)李少南《山東博興出土百餘件北魏至隋代銅造像》,《文物》1984年第5期。

(5)臨淄文物志編輯組《臨淄文物志》,中國友誼出版公司,1990年。

(6)李靜傑《石佛選粹》,中國世界語出版社,1995年。

(7)光緒《益都縣圖志·金石志》。

(8)王思禮《山東廣饒、博興二縣的北朝石造像》,《文物參考資料》1958年第4期。

(9)劉鳳君《山東佛像藝術》,文物出版社,2008年,第106頁。

(10)青州市博物館編《青州龍興寺佛教造像藝術》,山東美術出版社,1999年。

(11)(清)陸增祥《八瓊室金石補正》卷一七收入,圖像見李玉珉《山東早期佛教造像考——劉宋至北魏》,《故宮學術季刊》第21卷第3期。

(12)青州博物館《山東青州出土北朝石刻造像》,《文物》2005年第4期。

(13)惠民縣文物事業管理處《山東惠民出土一批北朝佛教造像》,《文物》1999年第2期。

(14)杜在忠、韓崗《山東諸城佛教石造像》,《考古學報》1994年第2期。

(15)常敘政、李少南《山東省博興縣出土一批北朝造像》,《文物》1983年第7期,第41頁圖8;劉鳳君等《黄河三角洲佛教造像研究》,山東人民出版社,2003年,第363頁。

(16)博興縣文物管理所《山東博興縣出土北朝造像等佛教遺物》,《考古》1997年第7期。

(中國 山東青州博物館)

解讀水陸畫的鑰匙
——試論《天地冥陽》和水陸畫的對應關係

戴曉雲

水陸法會是佛教追薦亡靈的一種儀式，舉辦法會時，祭奉的神祇圖像，統稱爲水陸法會圖，簡稱水陸畫。水陸畫的繪製是根據某些儀軌的，但歷史的塵埃讓繪製的文獻儀軌撲朔迷離，留下大量水陸畫等待人們解讀。

把現存儀文《法界聖凡水陸勝會修齋儀軌》和現存水陸圖像作對比閱讀時，發現儀文和圖像完全無法對應。於是想到可能存在另外的儀文和現存圖像匹配。

原來水陸分成南北，南水陸儀文是《法界聖凡水陸勝會修齋儀軌》，它只流傳在四明（今寧波）和杭州。北水陸儀文則廣為流傳，幾乎涵蓋了除四明和杭州之外的所有地區[①]。經過大量的文獻閱讀和圖像比對，一份名為《天地冥陽水陸儀文》的佛教文獻進入研究視野，這份散逸在大藏經外的珍貴文獻，就是北水陸儀文。

這份儀文的考訂成果及其水陸畫題材和如何解讀的問題，可參看拙著《佛教水陸畫研究》（中國社會科學出版社2009年）和拙作《北水陸修齋儀軌考》。

通過文獻考據和大量田野考察，發現水陸壁畫中圖像和儀文可以完全對應，比如青龍寺，簡直和儀文中的神祇是一一對應的關係。其他寺院比如河北的毗廬寺、重泰寺、故城寺，山西的公主寺、永安寺、資壽寺等等，亦可對應。

不僅水陸壁畫，版畫，即便是卷軸畫，由於現存水陸畫基本留存在北方地區，均屬北水陸法會圖，因此都完全可以用此文獻解讀。

爲何當時廣泛流傳的佛教法事儀軌會散逸到佛教典籍之外，原因不得而知。但的確，這份儀文曾經廣泛流傳在北方廣大地區，至少經歷元明清三朝，是流傳十分廣泛，歷時十分長久的。其流傳範圍、歷時時間和影響遠遠大於南水陸儀文《法界聖凡水陸勝會修齋儀軌》。由於現存水陸畫基本都是北水陸，分佈在北方地區，因此幾乎所有水陸圖像都和這份儀文有關，要研究水陸畫，是離不開《天地冥陽水陸儀文》的。現存水陸畫基本是按照《天地冥陽水陸儀文》繪製的。

總之，這份北水陸的修齋儀軌就是北方地區的水陸壁畫和卷軸畫的繪製的依據和當年舉辦佛教法會水陸會的儀軌，是解讀現存水陸畫的鑰匙。下面就把儀文中祈請的神祇和現

---

① 戴曉雲《佛教水陸畫研究》（中國社科出版社，2009年）及戴曉雲《北水陸修齋儀軌考》（《世界宗教研究》2008年第1期）。

存水陸圖像作個對照，即可得出清晰的結論。

《天地冥陽水陸儀文》[①]祈請的神祇大概是六組，分別是：正位神祇、天仙、下界神祇、冥殿十王、往古人倫、孤魂。即卷上《邀請正位》，卷中之《迎請天仙儀》、《召請下界儀》、《命請冥殿十王儀》、《召請往古人倫儀》，卷下之《召請孤魂儀》六組神祇，這和水陸壁畫及水陸卷軸畫中出現的神祇是一一對應的關係，無論壁畫、版畫還是卷軸畫，其人物圖像都能分成六組。

下面一一論述。

一、正位神祇[②]

1.佛。法會祈請的神衆包括大毗盧遮那佛、盧舍那佛、釋迦牟尼佛、彌勒尊佛、藥師琉璃光佛、阿彌陀佛、十方三世一切諸佛[③]。

2.菩薩(圖1、2)。包括觀世音菩薩、文殊師利菩薩、普賢菩薩、大勢至菩薩、虛空藏菩薩、金剛手菩薩、除蓋障菩薩、地藏王菩薩、十信十行十回向十地菩薩等金剛心内諸大菩薩[④]。



圖1　寶積彌勒二菩薩（明・公主寺）



圖2　羅漢、十地菩薩（明・公主寺）

---

① (明)釋法空增刻本《天地冥陽水陸儀文》。以下引文凡不注明出處者，均出自此儀文

② 上位即聖衆，在水陸儀文和水陸畫中均指十方法界中的四聖

③ 十方三世一切佛在儀文中陸續出現的包括《五方成壇儀》中的東方教主阿閦佛、南方教主寶生慈尊、西方教主無量慈尊、北方教主成就慈尊；《靈前咒食儀》的五佛名號：南無多寶如來、南無離怖畏如來、南無廣博身如來、南無妙色身如來、南無甘露王如來；《敘教謙判》中也出現了七佛名號《孤魂家親受食儀》中的七佛名號：除前列的五佛外加南無阿彌陀佛如來、南無世間廣大威德自在光明如來。這些圖像在水陸壁畫和水陸卷軸畫中並不完全畫出，而是根據情況(比如構圖和空間)有所選擇。有時在寺院水陸大殿中以雕塑的形式出現《破有相無間地獄儀》提到南無炬智如來；《加持滅惡趣息苦輪儀》即壇圖《滅惡趣之圖》中提金剛大佛頂如來、金剛光明頂如來、金剛寶生頂如來、金剛寶幢頂如來、金剛白傘頂如來、金剛佛剎頂如來、金剛羯磨頂如來、金剛若一切如來

④ 在《加持滅惡趣息苦輪儀》和題爲《息苦輪之圖》的壇圖中提到十六大菩薩：慈氏菩薩、不空菩薩、寶積菩薩、拔一切幽關菩薩、普賢菩薩、淨除業障菩薩、文殊菩薩、勇猛菩薩、虛空藏菩薩、智炬菩薩、甘露王菩薩、日光菩薩、護賢□菩薩、熾盛光菩薩、金剛寶菩薩、無□意菩薩　這些圖像在水陸壁畫和水陸卷軸畫中並不完全畫出，而是根據情況(比如構圖和空間)有所選擇。有時在寺院水陸大殿中以雕塑的形式出現　另外，在壁畫中出現的菩薩一般是佛教中的二十五菩薩中的一部分。所謂二十五菩薩，是隨阿彌陀佛接引佛衆往生西方淨土的二十五位大菩薩　比如公主寺中就出現了觀世音菩薩、大勢至菩薩、藥王菩薩、藥上菩薩、大威德自在王菩薩等等　其餘寺院水陸畫菩薩圖像沒有榜題，但可斷定都是接引菩薩或十六大菩薩中的一部分。




圖3 不動尊明王除蓋障菩薩



圖4 甘露吒利明王阿彌陀佛



圖5 明王（明·公主寺）

3. 明王[①]（圖3—圖5）。大威德焰發德迦明王、大威德大笑明王、大威德無能勝明王、大威德馬首明王、大威德步擲明王、大威德大加明王、大威德甘露吒利明王、大威德不動尊明王、大威德降三世明王、大威德大輪明王等十大明王[②]。

4. 十六羅漢：跋羅墮闍尊者、伽伐蹉尊者、諾迦跋哩陀尊者、蘇頻陀尊者、諾炬羅尊者、跋陀羅尊者、迦力迦尊者、佛陀羅尊者、戌博迦尊者、伴諾迦尊者 羅怙羅尊者、那迦犀尊者、因迦陀尊者、伐那波斯尊者、阿氏多尊者、荼畔吒迦尊者[③]。

5. 聲聞（弟子）：舍利佛等一切尊者、大迦葉等一切尊者、目鍵連等一切尊者[④]。

6. 天龍八部、帝釋梵王參隨三寶 一切護法神祇衆。降伏魔冤，護持正法[⑤]。

佛、菩薩、明王、羅漢等上聖均爲水陸法會的見證者，是其他神靈參禮膜拜的對象，其中佛是佛法修行中的最高果位，芸芸衆生的最高追求。正所謂“三世諸佛，諸大菩薩，並乃僧祇劫内，流轉生滅道中”，但“由修萬行之因”而“早證雙空之果”。證得涅槃的諸佛、諸菩薩、緣覺當然就是十方法界中的四聖了。聲聞天龍八部、帝釋梵王參隨三寶一切護法神祇衆本應屬於天仙，但他們擔負著佛、菩薩的保護職能，即“降伏魔冤，護持正法”，所以他們也出現在

① 佛教不僅有“善神”、“慈祥神”的感化力量來普度衆生，而且有“凶神”、“恐怖神”來降服群魔。所以，忿怒和慈悲一樣都是佛教的教化的方式。據密教經典，佛、菩薩都有兩種變化身，一是正法輪身，現“真實身”，即正常的模樣；一是教令輪身，現“忿怒身”以教化那些頑固不化、魔障纏身的衆生，使之猛醒、覺悟，教令輪身還可催破煩惱，降服惡魔。十大明王即是佛、菩薩的變化身即教令輪身。

② 這些圖像在卷軸和壁畫中都繪出，但有時並無榜題，這給圖像解讀帶來了麻煩。

③ 這些圖像在水陸壁畫中並不完全畫出，而是根據構圖和空間大小有所選擇。有時在寺院大殿中以雕塑的形式出現。水陸卷軸畫則通常都繪出。

④ 這些圖像在水陸壁畫和卷軸畫中通常不太容易見到。有時在寺院水陸大殿中以雕塑的形式出現。

⑤ 這些圖像在水陸畫中通常會出現，是護法神祇圖像。有時在寺院大殿中以雕塑的形式出現。

正位神祇身邊，隨侍在佛祖左右。正所謂"梵王帝釋，捧天仗以前迎；菩薩聲聞，隨聖儀而後從"。在梵王帝釋、菩薩聲聞的簇擁下，諸佛駕祥雲瑞氣，胸懷悲天憫人之心情，接受六凡之禮拜，聆聽衆生之懺悔，引導他們皈依佛門，早日超升，早結正果。

各路神仙鬼靈除四聖即上位聖衆外，均在導引菩薩的帶領下赴人間勝會。天仙的帶領菩薩是大聖天藏王菩薩[①]；下界的帶領神有兩位：地祇神和水府神的導引者持地菩薩，阿修羅神衆的導引者大威德菩薩；冥殿十王的長輩自然是地藏王菩薩；往古人倫的引導者是大聖引路王菩薩；而孤魂的引導者就是面然鬼王，面然鬼王其實是觀世音菩薩的化身，這也是唐宋以來民間觀音信仰日益興盛的原因[②]。各路神靈各有引導，駕祥雲瑞氣，寶蓋寶幡，奇禽怪獸，浩浩蕩蕩，奔赴人間水陸勝會。聖靈人神鬼魂相雜，真正達到了佛教所説的無遮平等，聖凡一體的自由境界。

二、天仙

天仙因某種善因而"宿修業果、果報非一、福慧不同"，由是生於天道，壽命極長，但還是屬於十方法界中的六凡之一，亦會有生死輪回，並未證得涅盤。正如儀文所説"今此會者，昔大聖人之所興也，名彰平等，願啟無遮，念三界而未脱苦輪，嗟六道難登彼岸。所以廣陳科儀，普召冥陽，令入道場，頓超佛果，慧性增而邪根自滅，業緣斷而善種芽生。從此回向於真源，更不巡流於劫海"。這些神祇一方面在天地宇宙和水陸勝會中承擔重要功能，另一方面參佛禮聖，消除罪障，證得菩提。

天仙們的範圍和功能大致概括如下：

> 二十八天，光潔自在以標名，神用最尊而立號。四空處雖無色相，定果現形，四禪天具妙色身，多凝淨慮，果報非一，地地差殊，福慧不同，天天增長。有色無色之界，不可盡宣；空居地居之天，今當略説。自他變化，兜率夜摩，忉利住妙高之峰，四王居彌廬之畔，蓋以宿修善業，果報自然……游空天衆，北極紫微大帝，諸位太乙星君，日月二宫天子。東斗西斗，南辰北辰，五方上帝之尊，九執大天之衆，三臺八座二曜四辰，二十八宿分列四方，十二宫辰周羅八表，乃至盡虛空藏之所統，普遍熾盛光所降。大星小星，普天靈衆，循環世界，照耀乾坤，應禍福於人間，舒光輝於晝夜。復有仙衆不依正教而修，别有

---

① 天藏王菩薩即地藏王菩薩的法身。持地菩薩則爲地藏菩薩之報身。文明大《韓國的佛畫》，漢城悦話堂，1984年，第93頁。(轉自洪起熔《元明水陸法會圖研究》第61頁)

② 觀世音本是菩薩之一，後這位菩薩在信衆的心中地位遠高於其他菩薩，原因即在於此。唐代以來直至新中國成立(中間可能因會昌法難而稍有中斷)，水陸法會在上至帝王將相下至平民百姓中國人生活中扮演了十分重要的角色，是影響他們生活、思想、行爲乃至於文化的一件大事。絶大部分人不會出生在帝王將相之家，人生的又無常常常讓他們明白壽終正寢畢竟是少數人的福氣。因此他們相信在很多時候他們都很可能死後就是孤魂，需要水陸法會，需要在面然鬼王的引導下超升，而面然鬼王就是觀音菩薩的化身，所以觀世音信仰在佛教信仰中地位日高。

妄心之念,或固身存想,或堅智煉心,或地行飛行,或感應變現,或神通化氣,或咒術潤思,久修淨行之因,自得延生之理。

其餘天仙名稱和職責(有時是對其形象的描繪,不一定描繪其智慧)補充如下:

1.大聖天藏王菩薩:導引天仙、來臨法會(圖6)。

2.無色界中四空天衆。

3.大梵天、梵輔天、梵衆天衆。

4.四禪九天、三禪三天、二禪三天、初禪三天一切天衆。

5.他化自在天主、化樂天主、兜率天主、夜摩天主、忉利天主一切天衆。

6.帝釋天衆:"佐如來法駕當前,輔世尊雲車從後。"

7.東方持國天王、南方增長天王、西方廣目天王、北方多聞天王:"伏羅叉跪膝於階前,攝鬼魅擎拳於足下。"(圖7)



圖6 天藏王菩薩(明・寶寧寺)

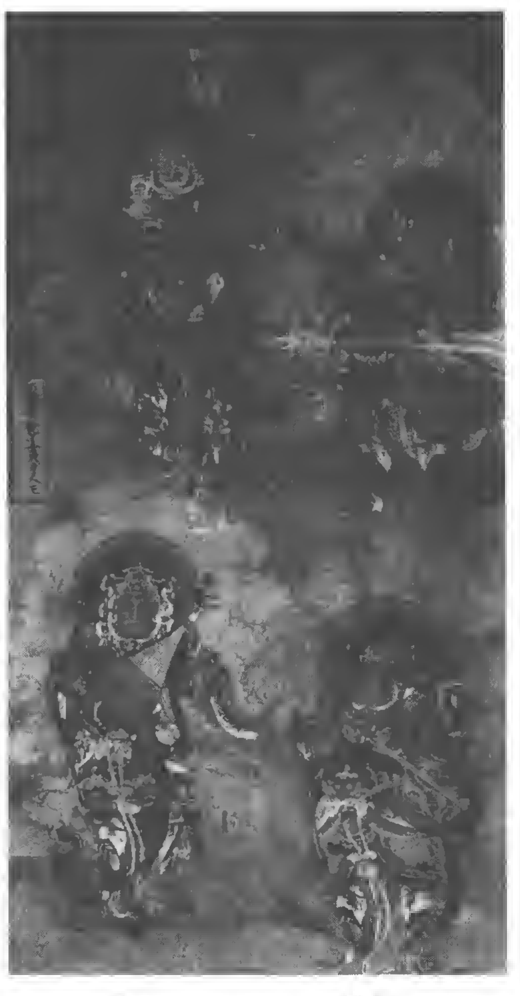


圖7 四大天王(明・寶寧寺)

8. 一切太乙游空天衆:"榮枯有準,興變無窮。掌陰陽寒暑之尊,握四維六合之首。"

9. 五方五帝等衆:"萬匯驅分,降洪休草木之間,臨吉兆群萌之内。"除此之外,五方五帝還擔有爲人天、地獄、鬼神、修羅等未達聖位之流開通五路,以便他們有路來臨水陸法會:"若不開通於五路,誠恐難集於萬靈,謹具香燈、先伸供養、切爲人天、地獄、鬼神、修羅未達聖位之流,豈獲神威自在? 經歷分野,慮有障違,所以先告於五帝,然後普伸於三請,唯願五方五帝五位神祇,大開方便之門,共濟升沉之苦。"

10. 日曜太陽天子:"循環世界,照耀乾坤,輝輝赫馭高飛,燦燦紅光朗耀。"(圖8)

11. 月曜太陰天子:"昏衢寶鑒,矚夜金精。垂不二之光明,示平等之願力。"

12. 金木水火土五德星君等衆:"分符甲乙,位列庚辛,仗女宿而本宫相生,賴雞星而傍神護助。"

13. 羅睺、計都、紫氣、月孛真君並從屬衆:"名當艮地,位主寅宫,興萬卉以當先,茂百林而爲首。"

14. 寶瓶、摩蠍、人馬、天蠍、天秤、雙女、獅子、金牛、白羊、雙魚十二宫神等衆:"星臨八表,名鎮四方,禀陰陽造化之殊形,現種類如然之異狀。"

15. 子丑寅卯辰巳午未申酉戌亥十二元辰等衆:"占求善惡,卜問權衡,依無明老死之儀,准虎兔龍蛇之相。"

16. 角亢氐房心尾箕斗牛女虚危室奎婁胃卯畢觜參井鬼柳星張翼軫二十八宿等衆:"三光迭耀,六合分形,福星照而吉慶祥生,惡曜臨而災危頓起。"

17. 北斗七星君等衆:"群星拱伏,衆曜咸臻,掌雄司巡歷穹隆,握斗柄周游碧落。"(圖9)



圖8　日宫天子



圖9　北斗七星君




圖10　天猷副元帥(明・公主寺)



圖11　四直使者(明・公主寺)

18. 天地水三元聖衆:"陰陽互潤,地水相滋,統三才六合之中,攝四維八方之內。"

19. 真武靈應翊聖保德玄武天蓬天猷北極四聖真君等衆:"恒生衆善,顯五德而信義俱圓;永護群星,彰八彩而言詞俊利。"(圖10)

20. 年值月值日值時值四大持符使者:"由之而入聖超凡,報捷法門也。自之而位齊果滿,莫不因斯神足,成就洪緣……仰唯四大使者,五通浩浩,衆德巍巍,執天上之符文,作人間之捷使……地府天曹,回旋頃刻,龍宫鬼蜮,往返須臾,整頓霓裳,背寶刀而晃昱媚分玉彩,駕瑞氣而氛氲,奏善惡於所司,尅應期於謹願。"年值月值日值時值四大持符使者之職責可謂一目了然(圖11)。

21. 一心奉請,堅窮非想、傍及坤維,應周天示現之星辰,盡空界微塵之宿曜,天元無放逸之心,佛會起難遭之想,熾光如來影裹,福被群生,虚空藏菩薩身中,性融萬行,今夜今時,來臨法[1]:"回圈世界,照耀乾坤,應禍福於人間,舒光輝於晝夜。"

總之,天仙們或是在天地宇宙中肩負重任,或是在水陸法會中擔負重要職能,缺其不可。同時天仙們雖由某些因緣得生天界,但仍免不了要在六道中輪回,衹有赴水陸之勝會方可能證得菩提,上生四聖境界。

三、下界神祇

下界神祇分成兩類:一類是持地菩薩爲先導的下界神,包括地祇神和水府神兩類;另一

---

[1] 即是大星小星普天列曜星君

類是以大威德自在王菩薩爲先導的下界阿修羅神衆。這些神祇一方面在天地宇宙和水陸勝會中承擔重要功能,另一方面於水陸法會而參聖禮佛,超升佛界,證得菩提。

下界神祇因某種善因而生於天道,是佛教一世界内中的地居。根據佛教基本教義,地居有三界:琰魔王界、金輪王界、釋天帝界。其中釋天帝界有兩趣:一是忉利天和四王,二是神仙,在地上[1],即下界神祇。他們雖榮登神界,歡樂無窮,卻不免於六道輪回,生死有限,若想證得涅盤,早得正果,須參聖禮佛,皈依三寶。達到所謂的"受廣大之淨供,證最上之真乘"。

下界神祇(分爲地祇神、水府神和阿修羅神衆三類)的名稱和作用具體是:"五方五嶽聖帝,攝地祇之尊;四瀆四海龍王,統水府之衆;守齋護戒諸龍神王,堅守持鬘;大藥叉主、曠野大將、阿修羅王、緊那羅之歌神、乾達婆之樂聖,散脂爲首,統四七部之鬼神;訶利持權,攝五百數之眷屬;護國界邊方之衆、守伽藍宫觀之神,江河淮濟之王、川澤陂湖之長,仍請主風主雨主雷主電主苗主稼之神、主晝主夜之衆、主水主火主地主空主山林木植之君、掌社稷城隍之宰、祠堂宫廟、古跡壇、當處當鄉,諸方諸位,括山川無限之聖,遍嶽瀆有禱之神,皆歸靈變之中,盡掌威權之德。"

下界神祇職責如上所述,可統一概括爲"夫潤濕之性,不能上昇,重濁之形,乃因下墜,地爲四大之首,水乃五行之中,外出鐵圍之傍,下徹金輪之際,最爲深廣,不可測量,庇托群生,包括諸趣,緬邈四天之下,磅礴千界之中 …… 盡乃受佛咐囑,聞正法以護持,威德所加,能令安於品物";另一方面下界神祇亦在天地宇宙和水陸法會中擔任特殊職責,這在接下來的祈請文中對下界神祇的職責寫得十分鮮明。下面對其名稱、職責或形象敘述如下:

(一) 地祇神和水府神

1. 大聖持地菩薩摩訶薩:"慈悲廣大,誓願洪深,覆載生靈,任持大地。"另外,持地菩薩是衆下界神祇的導引之師(圖12)。

2. 后土聖母:"將修萬匯,德化無疆,尊超於五帝之前,位列於四溟之上,覆載神功。"(圖13)

3. 東嶽天齊仁聖帝:"乾坤同立,日月齊興,職典於人世之權,位判於陰司之主。"(圖14)

4. 南嶽司天昭聖帝:"瑩身獸帶,翠服龍裝,推窮善惡之靈明,調治真訛之證鑒。"

5. 西嶽金天順聖帝:"聖明無染,瑩潔如霜,威雄而正直無私,禱祝而高低普應。"(圖15)

6. 北嶽安天元聖帝:"掌按天地,覆載乾坤,順群品而應物垂恩,濟有情而皆沾吉兆。"

7. 中嶽中天崇聖帝:"資生宇宙,主山河而獨至稱尊,擎架神州,鎮閻浮而恒常作主。"

8. 東方青色龍王南方赤色龍王:"位臨覺分,理證無爲,化樓臺於無熱池中,示宫殿於黄金界内。"(圖16)

9. 西方白色龍王北方黑色龍王:"噴芻湧沸,龍口噴濤,分銀河而流澍無窮,漾波心而循

---

① 楊卓《佛學基礎》,書目文獻出版社,1992年,第40頁


圖12　持地菩薩(明・公主寺)


圖13　土聖母(明・公主寺)


圖14　東嶽、南嶽、中嶽(明・公主寺)


圖15　西嶽、北嶽(明・公主寺)


圖16　四海龍王(明・公主寺)

環不盡。"

10、安濟龍王順濟夫人:"名標贍部,位列娑婆,海神持寶以臨庭,龍女獻珠而赴會。"

11、江河淮濟五湖百川諸大龍神衆:"恒居五位,永絶三灾,無鳳執金翅之愆,有香軟歌歡之樂。"

12、衛伽藍宫觀之神護國界乾坤之神(包括本郡城隍真宰):"名喧宇宙,德備無窮,竪陰陽而興變天然,憑教證而能仁記莂。"伽藍土地:"帽帶烏雲頭似雪,袍披白練體如霜,神髭似雪,鬢髮如霜,身披素服貌堂堂,腰系皂條烏律律"、"建置曼拏羅結界護魔"保佑壇場,並承擔發牒給年月日時四值使者的職責。本郡城隍真宰:"秉察人間諸善惡,權衡陰界衆冤亡,能馳使卒闢冥府,解執符文奏上蒼"。並"建置曼拏羅結界護魔",本郡城隍真宰伽藍土地神的重







圖17 伽藍神清源妙道真君(明・公主寺)

圖18 主苗主林主病主藥之神(明・公主寺)

要功能可知(圖17)。

13. 主風主雨主雷主電主苗主稼之神、主晝主夜之衆、主水主火主地主空主山林木植之君、掌社稷城隍之宰。其中當境風伯雨師的職責是"略停風雨,同佑法筵"。其實和諸大龍神沒有區别。而其餘神祇作用亦十分明顯,不再贅述(圖18)。

14. 上元水府馬當山靈江王、中元水府牛居山定江王、下元水府靈肅山鎮江王:"金冠聳翠,寶劍光寒,興潤澤於四方之隅,建宫殿於三元之府。"

15. 太歲大殺、博士日游神、太陰大將軍黄幡白虎、蠶官五鬼、金神飛廉、豹尾上朔、日畜陰官、奏書歸忌、九坎伏兵力士、吊客喪門、大耗小耗、住宅龍神等衆:"行年運度,積歲施爲,應禍福於人間,注吉凶於陰界。"

16. 十方法界諸大龍神衆[①]:"稟金文而永護家庭,受真詮而常隨佛會……惡人間生殺之冤,厭水府漂沉之苦。"

(二)修羅神衆

大威德自在王菩薩:是修羅衆之引導之師。其"威輪有異,德化無疆,攝大力之魔軍,滅貪嗔之業火"。

1. 大力阿修羅王等衆:"威嚴廣大,變化無窮,力動乾坤,手持日月,忿怒全身。"

2. 曠野大將、般支迦大將、矩畔拏大將並從眷屬衆:"生居海穴,境界非凡,運神通於天地之間,佈威德於乾坤之内。"(圖19)

3. 十方法界大力鬼神、訶利帝母、五百鬼子、大羅刹女等衆:"經游大地,遍歷山川,播聖力於四維,運神通於八表。"

---

① 這是對水府龍神的概括和總結。



圖19　曠野大將(明·公主寺)



圖20　金剛座神(明·公主寺)

總之,"修羅道者[1],福樂等於諸天,威力齊於帝釋,樂聞正法,渴仰大乘,任持國境,擁護家邦,興建法筵,增明惠日。"

另外《天地冥陽水陸儀文》單列了一些神祇的作用,比如:本郡城隍真宰、當境風伯雨師、伽藍土地、五道大神、土地使者、年月日時四直功曹使者、監齋使者、賓頭盧聖僧、五方五帝、守幡使者堅牢地神、守幡使者菩提樹神、守幡使者金剛座神、當處土地本界城隍堅牢地天並眷屬等十一位神祇。除賓頭盧聖僧、三位守幡使者和堅牢地天屬於正位神外,其餘神祇各屬天仙和下界神祇,其功能已在上文中列出,此處衹簡略叙述賓頭盧聖僧、三位守幡使者和堅牢地天三位神祇[2]的功能:

賓頭盧聖僧:"護持壇場,接引衆生,不入涅盤。"

堅牢地神、菩提樹神、金剛座神:守幡使者(圖20)。

堅牢地天其實就是堅牢地神,她還有一個作用就是:"建置曼拏羅結界護魔"。

四、冥殿十王

古人深信,人死之後,必去冥司,冥司有"閻羅天子、泰山府君、十八典獄之王、百萬牛頭之衆,監齋五道,善惡部官","各立部署憲條,而爲治化,乃至分司列職,僚宰群神,咸悉備焉。其尊差卑降,或修實報,或化權行,隨處現身,止惡勸善,戒諸迷儻,使自省於前愆。畢受苦殃,更不增於新業","既罪禍以分明,據業緣而處斷"。這些冥府神祇掌判著發往地獄的罪人的罪行深淺輕重,分別進行管理和處罰。

---

① 六道中的修羅可分四種:畜修羅、鬼修羅、人修羅、天修羅。很明顯,此處特指天阿修羅衆。

② 在水陸壁畫和水陸卷軸畫中,這幾個神祇並不一定都出現,而是時有出現。比如賓頭盧聖僧的圖像出現在西來寺水陸卷軸畫中,金剛座神出現在山西繁峙公主寺水陸壁畫中。



圖21　地藏菩薩和十殿慈王(明·公主寺)

而"十王者,名彰塵世,跡示幽都,列分十位之權,誓拔三塗之苦,過去未來之業,判斷無私,生前歿後之愆,權衡有鑒。外雖行於惡相,内各俱於悲心"。而冥殿十王,則掌管著掌判罪人的權利,針對罪人生前之業,公正判斷。

冥府神祇的具體名號和職責如下:

1. 地藏王菩薩、道明慈造、憫長者:"現居陰界,攝化冥塗,具萬德相好之嚴身,得無生非忍之妙樂,振無聲錫擊開地獄之門,掌不夜珠照破昏衢之暗,釋罪尊師大慈悲地藏王菩薩、道明慈造時時誘接於冥司、長者悲情日日提攜於冥司。"(圖21)

2. 秦廣大王:"威嚴叵測,利益難量,各標萬德之尊,位列十王之首,推窮罪類,引勘囚徒,問衆生所作因緣,理凡夫修何果報,至明至聖,判斷陰司。"

3. 初江大王:"悲生有願,濟苦無倫,德標江海之淵深,性淨秋蟾之潔白,名持第二,次理幽關,每朝決責於銜冤,曉夜琢磨於限部,靈明炳煥,掌判陰司。"

4. 宋帝大王:"身雖忿怒,心抱慈悲,愍觀衆苦之緣,俯鑒諸愆之至,三塗急運,六道忙然,難容巧説之流,不許奸訛之輩,至明至聖,判斷陰司。"

5. 五官大王:"法崇一正,德號五官,據其善惡之高低,量以生殺之輕重,雙童侍衛,群卒虔恭,每懷惻愴之心,常愍愚迷之苦,聰明正直,掌判陰司。"

6. 閻羅大王:"位拯九五,化滿三千,令人人改往修來,使一一改邪歸正,冥中統禦,總判陰司。"

7. 變成大王:"明明有顯,一一無差,常將寶鏡以彰懸,鑒察衆生之善惡,囚人嘆惜,罪士嗟呼,因十惡而條法加刑,爲群迷而積成限簿,深窮報應,掌判陰司。"



圖22 五道大神(明・公主寺)



圖23 十八典獄(明・公主寺)

8. 泰山大王:"人天普仰,鬼神咸傾,胸如江海之淵深,德若須彌之高大,眉愁塞海,目怒驅山,察衆生善惡之因,鑒有情苦樂之報,修仁蘊德,掌判陰司。"

9. 平等大王:"號標平等,德尚仁慈,護生於鞭撻之間,戒勖向苦刑之際,深懷大願,恒抱悲心,掌判陰司。"

10. 都市大王:"位專交易,號都市王,受命於琰魔之間,著功向金山之外,周年之主,一歲之君,幽關爲決正之神,地府作斷冤之聖,勸平斗秤,掌判陰司。"

11. 轉輪大王:"無邊行願,有大威神,慈悲利益於群生,永作輪回之主宰,常居陰界,攝化冥途,留形於剎土之中,傳聲向普天之下,巍巍氣宇,掌判陰司。"

12. 監齋使者、五道大神(圖22)、十八典獄之王(圖23)、百萬牛頭之衆:"幽冥主宰,善惡部官,定罪福以無差,逐業緣而有鑒。"其中五道大神職責是"主廟食之幽權,懸業鏡於九泉,開生籠於六道,領法界之孤鬼,赴今宵之勝會,抄酌善因多寡,斟量改配人天。"監齋使者職責:"察量善惡,鈐衛神靈,事無逃於寸心,業有逐於定意,倘遇修營之士,皆臨祈禱之場,善蘊一毫,必將注籍,福加一點,而悉證明。"

13. 泰山府君:"職居總帥,輔弼閻羅,掌百局之尊權,領三司著重柄,分符外化。"

14. 迦延等神:"一十八掌獄之都官,無央數群情之化主。"

15. 恒加禁等四九諸王:'鐵圍山内,狹道兩傍,實逵菩薩之親臨,業集勞生之苦楚。"

16. 大惡毒等四八諸王:"本願輕指,從琰魔至忉利天宮,設咒誓永扶持正法。"

17. 三司六案十八典獄善惡簿官監齋五道僉書掌記警巡都統言該不盡一切主執神祇等衆:"威靈可畏,正直難欺,爲陽道追攝之神,作陰司主典之使。"

18. 一切地獄道中受苦有情等衆。

19. 一切餓鬼道中一切有情等衆。



圖24　水居飛空(明・青龍寺)



圖25　往古帝王王子王孫(明・公主寺)

20. 一切傍生道中一切有情衆(即地居飛空、水居飛空)(圖24)。

冥府神祇主要是對進入冥司的三惡道中(地獄道、餓鬼道、傍生道)亡靈秉公審判、酌情定罪。冥司公正審判後發如各獄,備受煎熬。他們正等待舉辦水陸法會藉以超升。這些神祇鬼靈在水陸法會圖中一般有圖像。

五、往古人倫

從往古人倫開始,水陸神靈除大聖引路王菩薩、阿難尊者和面然鬼王在水陸勝會中承擔引路或接引職責外,其餘鬼靈均爲水陸法會超度或施食對象。往古人倫名號[1]如下:

1. 大聖引路王菩薩摩訶薩(圖25)。

2. 輪王五帝、盤古三皇、周秦漢魏、高唐晉宋、齊梁霸主一切往古聖德明君等衆(圖26)。

3. 往古妃后婇女夫人等衆。

4. 往古協讚臣僚等衆。

5. 往古爲國亡軀力士等衆。

6. 往古僧尼等衆(圖27)。

7. 往古修真道士煉行女冠等衆。

8. 往古儒流賢士等衆。

9. 往古孝子順孫衆。

10. 往古賢婦烈女衆。

11. 往古老幼衰殘等衆。



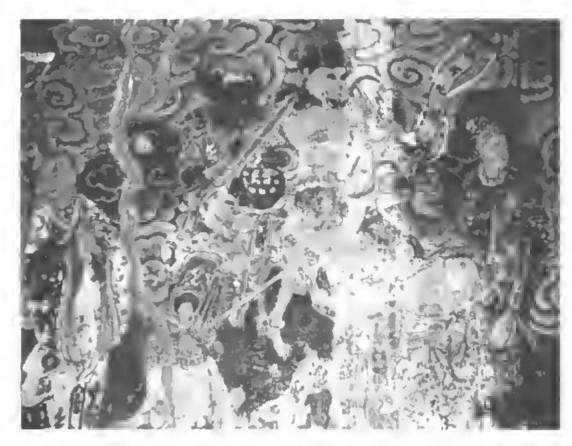
圖26　大聖引路王菩薩(明・公主寺)

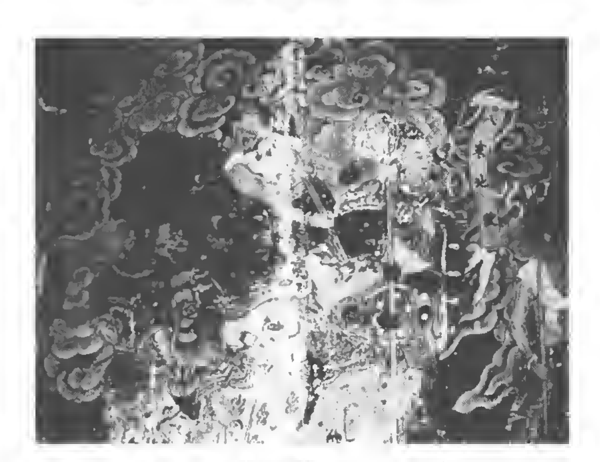
---

① 往古人倫的名稱均出自《天地冥陽水陸儀文・往古人倫儀》。這些往古魂靈在水陸法會圖中都有圖像


圖27 往古僧道尼(明・公主寺)


圖28 近邊地獄(明・永安寺)


圖29 孤獨地獄(明・永安寺)


圖30 八熱地獄(明・永安寺)

12. 遍周沙界,處處人倫,或居本地於原川,或住深山於巖穴,經商市肆,家榮豪貴以尊嚴。士庶黎民,身賤貧窮而醜陋,今則更將誘引,遞互扶持,相攀出離於幽冥,盡赴無遮之法會,一切往古法界人倫等衆。

往古人倫無論生前是帝王將相還是平民百姓,正如儀文中所説"任是榮枯貴賤,終成白骨微塵",冥司面前,人人平等,"據生前惡善業緣以判斷",正所謂"同居幻化之鄉,未出輪回之際,紛紛天謝,實可哀憐,若非甘露門開,畢竟無由解脱……西資極樂之因,上助菩提之路"。

值得注意的是,水陸畫中常常出現的近邊、孤獨、八熱、八寒四地獄在儀文中並不是在《冥殿十王儀》中提及的,也非在《往古人倫儀》中提及,而是出現在《加持滅惡趣息苦輪儀》和《破有相無間地獄儀》中,惟有摧破地獄,方能度盡亡魂。水陸畫中四個地獄圖像通常和冥殿十王列在一起。

1. 近邊地獄(圖28)。

2. 孤獨地獄(圖29)。

3. 八熱地獄(圖30)。

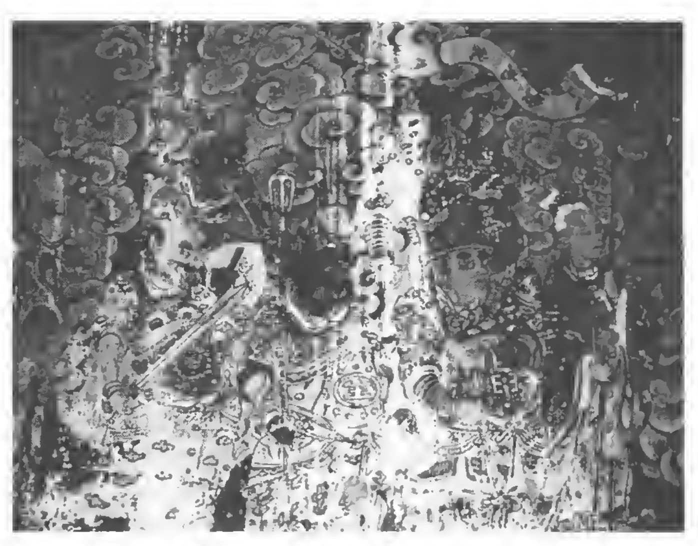


圖31 八寒地獄(明·永安寺)

4. 八寒地獄(圖31)。

六、諸 靈

諸靈主要是指水陸會首的往古父母累世宗親久遠先亡並諸眷屬等衆,其導引之師依舊是"接群迷於淨土之中,引亡靈向碧蓮臺畔的大聖引路王菩薩摩訶薩"。但在水陸畫中從未出現此榜題的此類孤靈的形象。可能是因發心做道場的水陸檀那太多,無法繪製統一的圖像,因此水陸畫中不會出現圖像。大概有水陸檀那自己或把祖宗牌位搬到水陸道場。

七、孤 魂

孤魂不見於唐代和北宋的儀文和圖像。據《佛祖統計》卷三三:"先是尊教同人有謂'越王疏旨之辭,專爲平昔仕官,報效君親之舉。美則美矣,而於貴賤貧富未見平等修供之意。'乃力挽志盤續成新儀六卷,推廣齋法之盛而刻其板。"很明顯,史浩的水陸法會也衹是超度君親而已,並未涉及孤魂。志盤重訂新儀就是爲了"平等修供之意"。即通常所謂君親貴賤貧富水陸無遮,在這次續成的新儀中,加入了孤魂,從而形成了水陸法會的超度重點:往古人倫和孤魂。《天地冥陽水陸儀文》在編撰時也把孤魂列入超度重點。

《召請孤魂儀》中先迎請的是在接引孤魂和超度亡靈中起重要作用的兩位:

1. 興教大士阿難尊者:"心行隱顯慈悲,誓愿洪深利物。"(圖32)

2. 面然鬼王[①]:"普門示現,願力洪深,救濟饑虛,接引殍餓,運慈舟於苦海波中,引衆生

① 佛教認爲,佛、菩薩均有法身、報身和化身。"化身"又稱"應身"、"變化身"、"意生身",意爲隨緣而應現。《佛地經論》卷七稱:"變化身,爲欲利益安樂衆生,示現種種變化事故。"此處面然鬼王爲觀世音菩薩的化身。觀世音菩薩爲了度脱世間衆生,隨三界六道之不同情況和需要而變化爲適宜的形象和身份。毗盧寺和西來寺面然鬼王的頭頂均現觀世音菩薩的本尊像

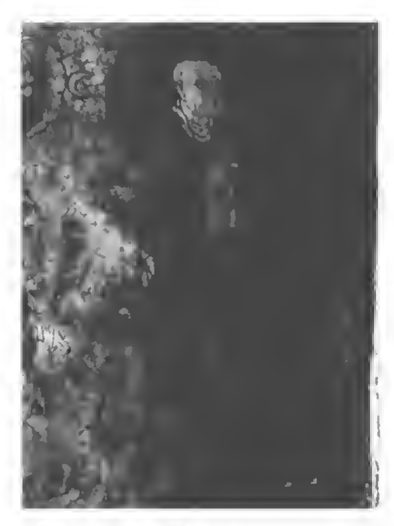




圖32　阿難尊者(明・公主寺)



圖33　面然鬼王(明・公主寺)



圖34　孤魂全圖(明・公主寺)

而俱登彼岸。"(圖33)

接下來迎請的是在三惡中無法解脱的孤魂。以下文字詳細列舉了孤魂類型,説出墮入三惡道的原因,並再三强調了水陸法會的功能和作用(圖34)。

> 頭如泰山,腹似須弥,咽喉如針,經年劫而不聞漿水之名,永世生而非睹飯食之味。坐如枯骨,行似破車,面上火出,口内煙生,腥膻臭穢,血染膿沾,皮肉乾焦,頭髮蓬亂,受苦受殃而淪溺,遭危遭厄而煙沉,皆因嫉妒慳貪,盡是愚癡嗔恚。偷盗妄語,兩舌鬪人,説是説非,争强争弱,破除三寶,毁駡六親,無慚無愧,造作五逆,或貴或賤,乃尊乃卑,是男是女,若僧若俗,儒生道友,事急而難逃。官宦公徒,理虧而易陷。更有攻城打寨,虜縣攻州,爲國亡軀,憂家喪命,爲商旅而道路身亡,樂游行而離鄉别井,乘船騰嶺,控御經川,因兹有病而不歸,爲此無家而便喪。因循惹絆,荏苒遭逢,先因即積於傷殘,後報必招於横夭,或投河投井,或自縊自刑,或墮落以亡軀,或咒詛而行喪,或惡病而身殂,或三冬野外凍亡,或九夏長衢於殍卒,或值虎狼而食啃,或遭蛇蠍以傷殘,或戰歿於沙場,或臨刑於都市,或值蠱中毒藥,或經水溺火焚,或枷禁而值終,或冤讐而乃死,或他鄉患喪,或爲國身亡,或下藥而墮落胞胎,或産難而子母俱喪,或八大鬼王而横取,或五瘟使者以錯追,患時而少藥少湯,病日而多疼多痛。漫心昧行,溺喪亡魂。頭上卓牌,路邊埋骨。更與披席把碗,乞食爲生,爲人世尚乃饑羸,尚鬼趣何曾飽滿?蛉螆困苦,饑殍跐踵,四時絶享奠之儀,八節少祭陳之禮,棲惶冥寞,哀怨寂寥,夜隨鬼火於荒郊,曉望人間於曠野,孤魂滯魄,薜荔部多,守林巒曠野之中,居塚墓坡田之外,無福無德,有怕有驚,異質殊形,群分趣類,更有郊源有横死之屍,林野作夭亡之鬼,做屈原於湘江之畔,終作楚魂;送荆軻於渭水之濱,永爲秦鬼。孤魂何托?春秋而誰肯招呼?滯魂無依,冬夏而何人享祭;追資望絶,飛揚於冷磧之間;薦拔功休,漂泊於寒溪之側。更有三品極餓之魂,遭針

咽而湯炎燒心,感炬口而饑火逼腹,五無間辛酸莫救,十八獄苦楚堪傷,棲遲向枉死城中,寂寞於愛河岸上。如斯多種,卒難俱陳,若非憑微妙之門,豈得登三途之苦?是以今宵會首,發廣大心,使冥陽無告之含靈,獲清淨長堅之快樂。

以上孤魂可概括[①]如下:

1. 久病纏身苦死生靈孤魂等衆。
2. 軍陣横亡苦死生靈無主孤魂等衆。
3. 城破横死苦死生靈無主孤魂等衆。
4. 自刑自縊苦死生靈無主孤魂等衆。
5. 車碾馬踏苦死生靈無主孤魂等衆。
6. 墮胎落孕苦死生靈無主孤魂等衆。
7. 河漂水淹苦死生靈無主孤魂等衆。
8. 獸咬蟲傷苦死生靈無主孤魂等衆。
9. 牢獄囚亡苦死生靈無主孤魂等衆。
10. 客死他鄉苦死生靈無主孤魂等衆。
11. 總請:投崖落澗、溺水沉江、車碾馬踏、中毒身亡、巖摧樹折、屋倒身亡、赴刑都市、大腹臭毛、針咽巨口(圖35)、河沙餓鬼、魍魎魑魅、地獄餓鬼傍生、三惡道中一切受苦有情衆(圖36)。


圖35　大腹臭毛、針咽巨口、赴刑都市(明・公主寺)


圖36　自刑自縊墮胎落孕(明・公主寺)

① 這些孤魂形象在水陸法會圖中通常大量出現,水陸壁畫中有時出現在南壁東梢間。

以上是對《天地冥陽水陸儀文》中神祇和水陸圖片相對應的一個展示。

總之,《天地冥陽水陸儀文》中祈請的神祇和現存水陸圖像是一一對應的關係,六組神祇名稱和水陸圖像名稱完全一致,這充分證明了水陸圖像的繪製是根據水陸儀文來制定的,具體來説,儀文就是現存圖像解讀的文獻。這爲水陸畫研究提供了準確詳實的文獻資料,水陸畫中各個神祇命名已經不是個難題。殘缺水陸畫的修補工作也成易事。這對宗教界和學術界來説都是福音。

另外,這又是從圖像出發研究進而進入歷史和宗教研究的一個例證,也是美術史和人文研究相結合及美術史就是人文一部分的一個例證。美術史不是孤立的研究美術圖像和美術現象,美術史也是歷史的一部分,它和歷史學、宗教學、文獻學有著千絲萬縷的聯繫,二者相輔相成,血肉相連。

(中國　北京魯迅博物館)

有關曹禮造像題記的幾點啟示

張林堂

一、基本情況

響堂山石窟位於河北省邯鄲市西南45公里峰峰礦區境内的鼓山上。主要由南響堂、北響堂及水浴寺石窟(俗稱小響堂)三部分組成。南響堂石窟位於鼓山南端,與北響堂相距15公里,其南隔滏陽河與元寶山腳的老爺山摩崖石刻相對峙,現有洞窟七座,並有西方洞和東方摩崖石刻造像群,有大小造像3900餘尊。北響堂石窟位於鼓山西麓主峰天宫峰的半山腰處,大小造像700餘尊,石窟坐東朝西,自南向北分别爲南區、中區和北區,每區均以北齊一大窟爲代表,既南區刻經洞、中區釋迦洞和北區大佛洞,史稱"北齊三大窟"。水浴寺石窟位於鼓山的東麓,與北響堂石窟東西對峙,有北齊窟和宋代窟各一座。響堂山石窟刻經總達6萬餘字,造像題記有160餘條。

2005年4月,我和所裹幾位同事一起陪同中國社會科學院世界宗教研究所羅昭先生前去北響堂石窟考察,在北響堂石窟南區刻經洞外北壁《唐邕寫經碑》的西側下面發現了一處題記,該題記由於風化嚴重,僅存開頭和結尾部分,但是我們在僅存的幾行字裹還比較清楚地辨認出了題記的主人和主人是何方人氏。當時羅昭先生就認爲這個題記非常重要,要我們在今後的工作中認真研究。該題記由於風化嚴重,使人們不易發現和重視,所以在過去以往的研究中没有刊佈過這個題記,因此這個題記的發現,爲我們研究響堂山石窟造像和刻經提供了重要依據,對研究河北與山東刻經的關係尤爲重要。下面我想結合工作情況,談幾點認識,如有不妥之處,敬請方家批評指正。

二、造像題記與造像内容

該處題記位於北響堂石窟南區刻經洞外北壁著名的《唐邕寫經碑》西側。刻經洞外北壁主要由北齊刻經、唐邕寫經碑、曹禮造像題記及造像龕和隋代造像龕組成(圖1)。下面就造像題記及有關内容分述如下

1.曹禮造像題記

爲長方形,長72釐米,寬55釐米,共分21行,每行17個字,現題記由於風化嚴重,所能辨認出的字僅存150個。現著録如下:




圖1　北響堂刻經洞全景

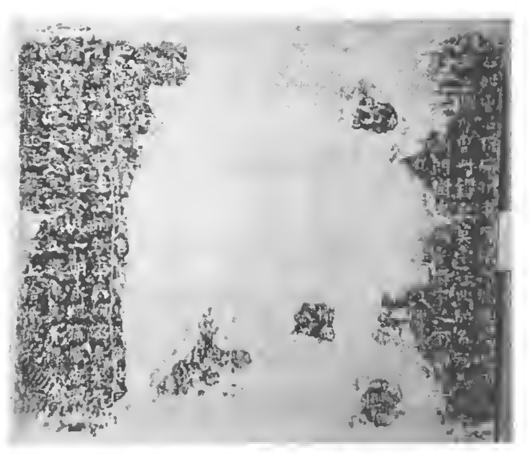


图2　“李氏爲夫曹礼造像”拓片題記

君姓曹名禮濟州東平郡壽張縣人也周武 / 王之靈厚曹叔鐸之英裔並世馳名冠蓋濟土 / 愠□□□高門樹德風乎舞宇之下泳歸□□ / ……過難…… / □□鼓山□□□□□□□□□□□□□□ / ……悼…… / ……情願…… / ……壤…… / ……仰…… / 其詞…… / 聲振遐…… / 比堂堂愠志養神行合宫商動成矩規出言 / 有章斌斌雜半濟濟鏘鏘李氏婉密素潔丹 / 青悲乘泉壤泣戀分庭一朝永絶痛感崩城 / 奄從晨露長夜冥冥雕山鏤像冀善傳聲因 / 玆妙果應托仙靈顧口天上拾此穢形。[1](圖2)

從題記看我們清楚可知,曹禮爲北齊東平郡壽張縣人氏,曹禮亡過後,他的妻子李氏婉密,發願在鼓山雕山鏤像,爲亡夫曹禮祈福早日達到極樂世界的彼岸,同時也表達了妻子對亡夫曹禮的懷念之情[2]。

2.曹禮造像龕:編號k-3

k-3位於題記的右上方,爲方形圓拱帷幕塔形龕。龕通高134釐米,底寬122釐米,進深47釐米。龕眉上部有覆缽、山花蕉葉、左右兩邊各懸垂一串風鈴,其下爲帷幕帳,有帶綁於兩側。龕内現僅存主尊像,佛結跏趺坐於複層束腰蓮臺上,腦後有四層頭光,從裏依次爲素面、蓮瓣、素面和纏枝紋、蓮花變形紋樣,佛頭面目、前胸、左腿膝部及左右手均毁,服飾可看出外披袈裟,衣裙從左腳上過支,掩蓋臺座面,臺爲複層仰覆蓮束腰座,左右兩側弟子菩薩均無,衹留臺座洞,有倒梯形龕,内雕博山爐及雙獅,中間爲博山爐,爐座覆蓮,爐體下方飾仰蓮,其上爲連珠紋,爐頂爲寶珠,左右側從爐座伸出蓮花變形紋,從裏往外爲蓮花托火焰寶珠,中爲蓮葉側面,外爲三層側蓮,左側蓮葉側面殘缺、左側獅子,作蹲踞回頭式,頸部及前體毁壞,面目可看到耳部及右眼圓瞪,左右前爪抓地、後腳蹲踞,尾巴上翹,右側獅子面向博山爐,作蹲

① 張林堂、許培蘭《響堂山石窟碑刻題記總録》,外文出版社,2007年。
② 張林堂《北響堂山石窟曹禮造像題記考》,《2005雲岡石窟國際學術研討會論文集》,文物出版社,2006年。

踞式，面目不清，獅後部及臀部尾巴尖毁壞，左右前爪著地，右腿可看見爪（圖3）。


圖3　曹礼造像龕

3.《唐邕寫經碑》

《唐邕寫經碑》對研究響堂山石窟開窟造像年代、刻經以及書法藝術等方面具有十分重要意義。碑文翔實記載了刻經的起因、内容和起止時間。《唐邕寫經碑》碑文保存基本完好，共刻20行，滿行34字，字徑4.5毫米，除殘失部分字尚存643字。碑通高410釐米，寬98釐米，深35釐米，可分成三部分，上部分有二小龕、火焰紋、飛天等；中部爲碑文；下部分從殘存遺跡上看，應爲龜座，雖已毁壞，但地面龜爪仍清晰可見。碑的上部分自上而下有兩個佛龕編，號爲k-1、k-2，下面依次進行描述：

k-1：爲圓拱形帷幕帳形龕，緊貼大龕頂部，通高65釐米、寬50釐米、深19釐米。上飾蓮花火焰寶珠，左右兩側爲蓮花纏枝紋，分爲二層。龕楣有二層流蘇，龕楣中部及左側殘缺不全，龕柱爲蓮柱，左柱中下部毁，右柱殘缺。龕内雕一佛二菩薩三身像，主尊結跏趺坐於圓形複層仰蓮座上，佛頭殘失，腦後有圓形頭光，袒右袈裟，内著僧祇支，左手手心向外，右手舉於胸前施説法印。臺座爲雙層仰蓮臺座。左側菩薩跣足立於雙層蓮座上，頭殘失。腦後有圓形頭光，頸戴項圈，上身裸，下著裙，肩上有披巾，左手持物於左胸前，右手提環於右腹前，跣足立於複層仰蓮圓臺座上；右側菩薩不存。距左龕柱2釐米，從蓮葉中化生出一串風鈴，下部殘缺。在風鈴左側有一供養飛天翔於空中。臉稍側，面目清晰，頭梳髮髻，雙耳垂肩，頸戴項圈，上身裸且挺直，飄帶左側爲雲紋。

在k-1下方58釐米處有一方形帷幕帳形龕，爲k-2龕。

k-2：此龕上部爲盝形頂，有火焰紋與飛天。兩身飛天向兩側下方翱翔，身下襯多朵尖形火焰紋，惜現衹殘留一小部分，盝形頂中有二層紋飾。第一層飾蓮花火焰寶珠紋，兩側爲蓮托花草；第二層在火焰寶珠下方有一蓮花草紋，兩側各有山花焦葉，最外爲蓮花葉變形紋。在火焰紋兩下角處各有一串風鈴垂下；右側損壞嚴重，僅存一風鈴。龕楣上爲方形流蘇，四層高21釐米，下爲帷幕帳形，下部爲方形龕柱。龕内雕一佛二菩薩三身像。主尊佛像倚坐於圓形蓮座上，像殘高30釐米，肩寬15釐米，腦後有圓形頭光。内著僧祇支，外披雙領下垂袈裟，左手撫於膝，右手殘，跣足踏覆蓮臺，圓形蓮臺座爲素面。左側菩薩爲思维狀、半跏坐於方形束腰須彌座上，面部殘缺，僅留部分花冠，有頭光，上身裸，下著裙，身披雙瓔珞交於胸前。右手曲臂支頤，手殘缺。左手下握於臺座上盤屈右腿的脚部。左腿下垂，跣足踏蓮臺，覆蓮圓形。左龕柱殘缺，右菩薩已殘損，僅存右足蓮座和方形須彌座下層。在龕下方有一方形小龕，内雕博山爐、雙獅及供養人，爐體雕龍紋，四周爲蓮葉和蓮花，中有蓮托寶珠；左側獅子、供養

人和右側獅子已毁。右側供養人雖風化不清,但可看出爲跪式,左手似捧物,曲臂上舉於肩。

在k-2龕下爲《唐邕寫經碑》,起自:"粤若稽古,逖聽風聲",訖於"乘兹誓願,福地常存"。銘文如下:

粤若稽古逖聽聽風聲握神紀以應物游靈教而至道者有矣鹹弘之在人道不虚泄然則/
軒從七聖蘭葉傳文舜共三公芝泥觀字周朝闢令望東氣而稽首丘門弟子向北斗而/
磬折天書道記可略言也蓋不出於九流且未聞於三世我　大齊之君區有義□□/
思家傳天帝之尊世祚輪王之貴一人視見百辟應生俯順龜龍詑跡雲火翠鳳將寶幢/
共舉靈鼉與瀗鼓俱震萬機兼十龤之化四門雜三乘之竇自迦葉結集蔡愔游返持綖/
之經盛於兹日龍宫斯盡象載未勝特進驃騎大將軍開府儀同三司尚書令並州大中/
正食司州濮陽郡幹長安縣開國侯晉陽郡開國公唐邕挺固理時生而爲世康文繼武/
來處廣堂從扣而鳴隨病與藥待群方而似鏡應衆務其如響四海仰以彌高千官悒而/
滿腹眷言法寶是所歸依以爲縑緗有壞簡策非久金牒難求皮紙易滅於是發七處之/
印開七寶之函訪蓮花之書命銀鉤之跡一音所説盡勒名山於鼓山石窟之所寫維摩/
詰經一部勝鬘經一部孛經一部彌勒成佛經一部起天統四年三月一日盡武平三年/
歲次壬辰五月廿八日澗穀虚静邑居閑曠林疑極妙草匹文柔禽繞空中獸依樹下水/
音發而覺道風響動而悟物戒行之從允集慧定之侶攸歸如日貫雲常轉不息□非恐/
畏未苦風寒石比夜光非待螢雷毗沙上度敕衆鬼而護持大梵來游領群神而□衛善/
因普被原力熏修當使世界同於淨土皇基固於大地置六道於十山沐四生於八□/
乃及無邊皆取正覺海收經籍斯文必傳山從水火此方無壞重宣兹義乃作銘曰/

天文星象人文書契先聖後賢道繞身世惟　皇建國教通群藝德實無爲化窮兼滲諸/

法爲祖諸經亦王一文半偈與物行藏天縱上士時應有方群迷升極至道津梁殺青有/

缺韋編有絶一讬貞堅永垂昭晰天神左右天王護衛書未仙游字無飛滅地遥常寂山/

空避喧承風覺道海帝難論水流可閱日去無翻乘兹誓願福地常存。[1](圖4)



圖4 "唐邕寫經碑"拓片

《唐邕寫經碑》中記載唐邕刻經的内容和刻經時間,"起天統四年三月一日盡武平三年歲次壬辰五月廿八日"寫"維摩詰

① 張林堂、許培蘭《響堂山石窟碑刻題記總録》,外文出版社,2007年。

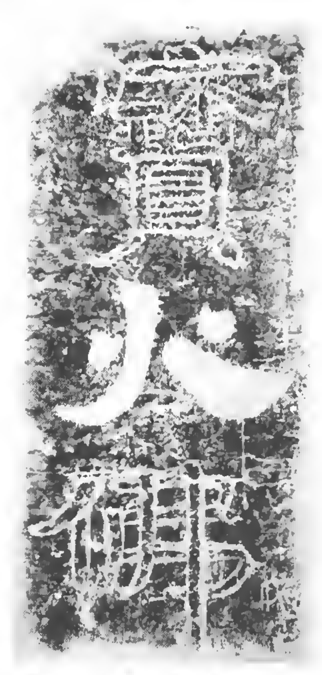



圖5a “寶火佛”佛名拓片

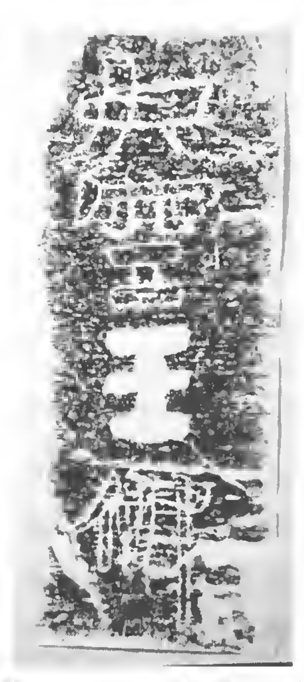

圖5b “大空王佛”佛名拓片


圖5c “無垢佛”佛名拓片

經一部、勝鬘經一部、孛經一部、彌勒成佛經一部”，這四部經文是響堂山石窟刻經洞的刻經主要内容。除此之外，在刻經洞的周圍還刻有許多刻經偈文和佛名，如《無量義經》、《無量壽經論》偈文及“大空王佛”、“無垢佛”、“寶火佛”佛名等(圖5)。通過多次調查研究，我們初步認識到這部分刻經與唐邕刻經相比較有以下幾個特點：1.刻經内容主要以偈文和佛名爲主、書寫的字體開始變大，書法及鐫刻的手法都有不小的變化。2.這部分刻經的位置均在刻經洞的周邊或次要的地方，與唐邕寫經四部相比顯然次之，説明兩個情況，一是這些偈文佛名没有在刻經洞刻經的設計之中；二是這些刻經内容應是在唐邕刻經之後的又一次刻經活動，可以説是響堂山石窟刻經洞二期刻經，時間爲北齊武平三年(572)以後到北齊滅亡。有的部分也可能是隋代刻經。

三、結　語

從題記現存的内容來看，可以使我們瞭解到曹禮造像題記的主人是曹禮的妻子李氏婉密，李氏因丈夫曹禮的去世而極度傷心，並發願爲亡夫在響堂山開龕造像，以祈禱亡夫早日上天達到正果。由於題記風化剥落嚴重，没有發現造像的年代和時間，但是，我們瞭解到曹禮是北齊時期東平郡壽張縣人氏。通過對曹禮造像題記的不斷瞭解和認識，我們在研究響堂山石窟刻經中得到幾點啟示：

一是從鐫刻題記和開龕造像的位置來分析，李氏婉密開龕造像的時間當爲北響堂刻經洞完工之後，即：北齊武平三年(572)之後至武平七年北齊滅亡之前。該題記的書體形式仍以北齊刻經書體爲主，隸書帶楷書筆意，但比北齊刻經體又多了一些比較成熟的行楷筆法。

二是我們通過曹禮造像龕與《唐邕寫經碑》上部分雕刻形式和造像手法進行比較,認爲曹禮造像龕與響堂山北齊成熟時期刻經洞的雕刻手法十分相近如出一轍。該龕是北響堂石窟北齊時期開龕造像的最後活動,它也是響堂山石窟民間以個人供養開鑿的唯一一處佛龕。

三是近年來隨著對北朝晚期刻經不斷深入研究,不少專家學者認爲響堂山北齊刻經與山東刻經有著密不可分的關係。據張總先生研究:"北齊重臣唐邕在鄴都附近刻經,他的妃子趙氏在山東刻經,兩者的關係自然非同一般。"[1] 響堂山石窟二期刻經中的許多刻經偈文、佛名與山東刻經的内容及書法藝術都是一樣的。曹禮和妻子李氏婉密是東平郡壽張縣人氏,由於他們接受了崇佛信仰及刻經的影響,他們在當地就有可能參與了弘揚佛教的刻經活動,並且成爲山東刻經最大施主僧人安道一在東平刻經事業的支持者。北齊末年,他們隨著山東刻經組織來到響堂山進行了一系列的佛教刻經活動。所以響堂山石窟的二期刻經,就成爲河北與山東、皇家與民間相互學習交流的刻經時期。北朝晚期的佛教刻經對隋代以後房山雲居寺刻經起到開先河的歷史推動作用,具有劃時代的意義。

（中國　邯鄲市峰峰礦區文物保管所）

① 張總《山東平陰北朝刻經與高僧安道壹》,柳文金編《山東平陰三山北朝摩崖》,榮寶齋出版社,1997年。

宋代地宫瘞埋制度的新變化
——以麥積山頂舍利塔新發現爲中心

屈　濤

在四川汶川縣發生强烈地震之時，與汶川處於同一地震帶，地處隴南秦嶺山系的天水市（古稱秦州）亦受地震影響，雖未造成較大損失，但存留於秦州大地地面的衆多古代文物點卻頗受衝擊。

其中尤以麥積山頂，據傳建於隋代的舍利寶塔，損毀較嚴重，地震使塔身向西北方向傾斜15°，塔基下陷嚴重，原塔身貫通性裂隙更加擴大。這次地震讓塔身原有損毀更加嚴重，使塔身産生了隨時倒塌的危險，情况岌岌可危。爲了有效保護這一千餘年盛跡，經報請上級主管部門同意，決定由麥積山石窟藝術研究所組織對該塔實施落架大修。

修復工程前期，對舍利塔進行了考古測繪及照相，獲取了古塔拆除前的原始影像及數據資料，測繪工作告竣後，即著手進行了拆建工作，在拆建過程中，又在天宫、塔身、地宫内分别發現了一大批相關文物，這些文物爲我們研究此塔年代及宋代地宫舍利瘞埋制度的變化提供了新的資料拓展及研究可能，現將相關問題分述於下。

一、考古發掘與出土文物

現存古塔聳立於相對海拔142米的麥積山巔，爲平面八角形五級密檐實心佛塔（圖1），古塔通高9.40米，座高0.58米，八角形基座高0.40米。塔身東部底層有磚雕假門，二級以上東向開磚雕假窗，每層間出飛檐斗拱，向外挑出。該塔最近的維修加固是在1987年，由麥積山石窟藝術研究所組織維修，因此，塔頂及塔基西、北部均有水泥補修痕跡，整個塔基座八角形平面亦用水泥修補。據當地民間人士口傳，在民國初年海原大地震時，亦波及此塔，當時並有維修。本次由於受到汶川地震影響，塔身已開裂，塔基北傾，全塔呈偏北15°歪斜。塔北山坡上有大量古代殘斷磚瓦，堆積很厚，具體年代待考。

20世紀90年代，此塔東門及南塔基處曾遭盗掘，從本次考古發掘看，應未涉及塔内文物，盗挖事件發生後，麥積山石窟藝術研究所及時修補並回填了盗洞，杜絶了隱患存在。

（一）天宫出土文物（圖2—圖7）

三月初，搭架拆開塔頂水泥封頂後，即在塔中心部位，顯現出一個用方磚砌出的方坑，揭取上部封磚後，發現一帶蓋醬色大罐，經清理並提取，内有如下文物出土：

1.醬色釉大罐1隻,帶蓋,但罐身與罐蓋口徑不符,罐蓋被歪斜地扣在罐口,上面呈傾斜狀,另外,顏色與罐身亦不合,屬於後配安置,罐身陰刻弦紋及波浪紋,罐蓋上刻多道弦紋,弦文爲淺赭色,罐身爲黑色,蓋子呈赭紅色。

2.罐内出土大量已碳化的植物種子,基本呈黑色,少量可分辨的有蕎麥、穀子、麥子(?)、粟、高粱等,充填於罐内,並嚴重受潮。

3.清代錢幣49枚,均爲順治通寶,鏽蝕十分嚴重,多有貼連。

4.白瓷小梅瓶1隻,瓶高9.2釐米,瓶底用青花釉料書寫"玉"字,整體肩鼓腰收,造型精美,瓷質細膩,被鑑定爲定窯精品。瓶口包裹一塊方形粗麻布並以細麻繩束紮,自瓶内滲出稠密呈深褐色不明液體,輕搖瓶體,有輕微晃動聲,説明瓶内仍有液體文物存在,限於技術及分析條件有限,此瓶被封存,未打開。

5.沙金碎塊1塊,重11克。

6.銀質圓環1隻,直徑1.5釐米。

7.瑪瑙、白玉石等珠形小件5件,瑪瑙珠有2件,一件完整,另一件原或也爲一粒珠子,但已碎裂3塊,中有一穿孔可見;白玉石爲環狀,似鈕扣。

8.綠松石珠1件。

在此罐旁,塔上層中心部位,有一孔,内有一原木樹干,已完全腐朽,從後續發掘看,當時修塔時曾在塔基平面中心位置立一樹幹,起中心基綫作用,以在建塔過程中隨時校對方向及尺寸。

(二)塔身出土文物

在仔細清理完天宫文物後,又繼續向下拆除並清理,這期間塔身又有如下文物出土。

1.鐵鏟殘塊一件,爲鏟首部分,已嚴重鏽蝕,推測爲古時建塔時所用生産工具的殘塊。

2.文字磚40多塊,上有銘文,爲壓模制出,正面有長方形邊框和陽文題記二行,字體雋秀,楷法端嚴。

右行書:走馬供奉侍其並

左行書:妻錢氏二娘子施磚

3.掌紋磚10多塊,均在磚正面拍壓印出掌印一隻。

4.異形磚大量,有長方形、正方形等,厚重,多已斷裂,磚在塔身中被分層放置,用黄泥漿砌置於塔身各層。

5.瓷、陶器殘片多塊,未見完整器物,殘片窯口有定窯、吉州窯、耀州窯等,瓷片有白、豆緑、黑、褐、赭等色;陶器殘片胎地厚重,有繩紋,經拚對,無法完整復原,其形狀似是一大甕;陶、瓷殘片種類多,數量較大,應是多個器物殘片,以生活用具可能性較大。

6.動物骨骼,近80條塊,保存完整,呈半透明骨白色,體塊較小;分析認爲屬於嚙齒類動物,如鼠類等,但如何進入,不得而知;骨骼多群聚一處,推測或爲動物窩穴,但死亡原因不明。

(三)塔基出土文物(圖8—圖16、圖21)

五月下旬,在清理塔基時發現了石造像、地宮和塔基下朝東向砌出的青磚踏步,並清理出以下文物:

1.塔基正東方向爲二坐佛一坐菩薩,位於地宮前方,石像均擺放端正,坐東朝西。佛像均持禪定印,菩薩像因雙手殘損,持印不明,似是三世佛形像。石像有入藏前的分化、損毀情況,一佛像的佛首已斷裂,入藏時用土坯砌正;另一佛像頭光毀損嚴重。菩薩像面部有損,雙手均殘;造像做工精湛,藝術水平極高。從造像保存狀況看,入塔造像已經被人爲或自然破壞,入塔擺放應屬精心安排,但三身像風格不一,當屬不同時代造像,其中位於北向的3號佛像,在左側方形須彌座上發現陰刻題記二行,字劃甚淺,模糊不清,經仔細辨識,上題:

大中祥符元年三月……

字様,具體内容無從辨識。

在位於南向的2號菩薩裙帶上亦見有刻劃題記,惜字口太淺,無法辨識。

2.力士像二身,力士頭一隻。

力士像高1.83米,出土時仰躺於塔基南側,石像是立姿,束髮戴冠,具頭光(已殘),著甲、束帶,右手殘,左手握帶鞘短刀,上置腹部,左腳踩在夜叉頭部,右足殘損。在其左側肩際,又出土力士頭像一件,高0.32米,力士像表情怒口大張,鼓目攢眉,氣韻生動。

在塔基北部也出土仰躺之姿力士(?)像一身,此像殘高爲1.91米,具頭光,面相鼓圓,凸鼻陷目,面頰豐滿,頭後束髮,身著袍服,紮帶,雙腳均殘。此像造型新穎,在中國佛教考古中尚未見先例,尊像性質不明,暫定爲力士。

此二像形像在麥積山洞窟中並無存同類造像,本次爲首次發現,其意義重大。

3.供養比丘、供養菩薩像。

共出土三身,分二式,一式爲單身跪姿供養比丘像,無首;二式爲雙身供養跪姿像,爲比丘與菩薩組合。造像渾圓秀潤,刻工精湛,頭飾、佩飾、供品等細節刻劃精細逼真,神態安祥、藝術水平極高。這類造像在麥積山洞窟中均無同類組合造像遺存,值得注意的是,這三身造像在出土時原始狀態均是面朝地下被埋,與石佛、菩薩、力士的安置方式完全不同。

4.另有數件造像殘塊出土。

5.錢幣。

出土皇宋通寶圓形方孔錢一枚。

6.文字磚、掌紋磚。

與塔身出土一致。

(四)地宫出土文物(圖17—圖20)

在塔基層清理之後,塔基地宫口平面暴露,從表層痕跡看,地宫口有至少兩次的使用痕跡,並有打破關係,應屬多次使用。在分析現場痕跡後,決定先清理已暴露的地宫口,並將此地宫口命名爲K1。

在清理K1時,有如下文物出土:

1.文字磚、異形磚、掌紋磚等,同前塔身出土同類物。

2.瓷、陶器殘片,與塔身清理出土物類似。

3.動物骨骼,也屬嚙齒類小動物,如鼠類之骨骼,麥積山中松鼠數量極大,不排除是松鼠骨骼,最後結果仍需動物學家鑑定之後確定。

4.植物根系,有成人中指粗細,斷面呈内白外紅色。

5.崇寧重寶及皇祐通寶圓形方孔錢各一枚。

6.不明金屬尖狀物一枚,鏽蝕嚴重。

此坑填土凌亂,坑口上大下小,填土板結較輕,似爲此地宫的後期重新使用;接著進行了K2的清理,此坑内除少量陶、瓷殘片及碎磚外,再無任何文物出土。但K2填土中含有細砂石成分,板結嚴重,明顯比K1要密實而堅硬,地層中的混合物亦少,顯得較爲單純。

清理出的地宫無臺階,兩坑相套,至少使用過兩次,K1較小,K2是在K1的東北部又向外挖出,使地宫面積擴大了,四壁均爲鏟出,無明顯人工施工工具痕跡存在,在K2的東頭底部,有一個0.10米高的低臺,坑壁略向内凹,低臺中部有一小窩,具體使用不明。從現場情況分析,兩個相套地宫之使用的次序,是K2早於K1,即K1是在K2的基礎上在古代的又一次使用。但從現場遺跡來看,很難確定K2與K1的絶對使用年代。

從三月初至五月底,清理工作順利結束,地宫清理期間適逢四月八佛誕日,山頂天空小雨時飄,遠山含黛,兩個月的清理工作,並未發現大家熱切期待中的舍利聖物,地宫存在,舍利無蹤,其去向令人費解不已![1]

二、文獻中關於麥積山山頂舍利塔的初建及沿革

麥積山舍利塔最初的修建年代,從現有文獻看,當建於隋仁壽元年(601)十月十五日。

---

[1] 詳盡的考古發掘報告,麥積山石窟藝術研究所正在組織撰寫,預計今年會正式發表。本文所用材料,均來自於我在考古現場參與挖掘的現場記録與測量。文物詳盡的數據及地層位置,以正式出版報告爲準。

據《廣弘明集》卷一七所記，隋高祖文帝仁壽元年六月十三日所下《立舍利塔詔》載，文帝因：

> 門下仰惟正覺，大慈大悲，救護群生，津梁庶品。朕歸依三寶，重興聖教，思與四海之內，一切人民，俱發菩提，共修福業，使當今見在，爰及來世，永作善因，同登妙果……分道送舍利往前件諸州起塔，其未注寺者，就有山水寺所起塔，依前山，舊無山者，於當州內清靜寺處，建立起塔。①

在當時天下二十三州詔建舍利塔中，秦州之塔即建於麥積山淨念寺。

隋文帝的《立舍利塔詔》又在説明派員至各州宣詔及規定相關用度後，復詔曰：

> 起行道日，打刹莫問，同州異州，任人佈施，錢限止十文已下，不得過十文，所施之錢，以供營塔，若少不克徑，正丁及用庫物，率土諸州僧尼，普爲舍利設齋，限十月十五日午時，同下入石函，總管刺史已下，縣尉已上，自非軍機，停常務七日，專檢校行道，及打刹等事務，盡誠敬副朕意焉。主者施行。仁壽元年六月十三日，内史令豫章王臣暕宣。②

在仁壽元年隋文帝下詔天下所建舍利塔中，當代考古工作已證實了陝西扶風法門寺、天水麥積山淨念寺、山東青州龍興寺③等地諸舍利塔均爲其所建，而且法門寺、龍興寺均已被考古發掘所證明。

建塔過程中，各地靈異感應事件多有發生，隋臣王劭在向隋文帝所上《舍利感應記》中，關於天水麥積山(即秦州静念寺)建塔感應事跡時云：

> 秦州於静念寺起塔，先是，寺僧夢群仙降集，以赤繩量地，鐵橛釘記之，及定塔基，正爲其所。再有瑞雲來覆舍利，是時十月雪下，而近寺草木悉皆開華。舍利將入函，神光遠照，室内又有讚嘆之聲。④

上述記載，爲麥積山營建舍利塔的最早記録⑤。依此文獻爲據，故山頂之塔，向被視爲隋建舍利塔。但是，本次重建舍利塔工作中的考古發掘出土的文物記年所示，均不支持隋代建塔的史實。

---

① 見《廣弘明集》卷一七。

② 《廣弘明集》卷一七。

③ 山東青州隋代文帝詔建舍利塔的《舍利感應記》碑，已出土，今藏青州市博物館。

④ 事見《廣弘明集》卷一七。

⑤ 另外，在距麥積山50公里的天水市秦城區北山上，存有古寺南廓寺，寺在唐代即有，乾元二年(759)七月，杜甫自長安避亂西入蜀過秦州，曾往游，並吟《南廓寺》一詩，歸入《秦州雜詩》中，可參《杜少陵集注》。寺中原建有塔，1940年代被當地軍閥孔繁錦拆毀。2002年，甘肅省考古研究所曾對塔下地宫進行考古挖掘工作，地宫入口也已找到，並見有石板封閉，後因多種原因，發掘被迫中斷，因此地宫情況不得而知，但此塔若與寺院同時，時代亦屬較早。

又：五代天水籍文士王仁裕在《玉堂閒話》"麥積山"條，曾記：

隋文帝分葬神尼舍利函於東閣之下，石室之中。[①]

由上引隋文帝詔可確知，王仁裕所述之事，應與隋建舍利塔同屬一事，隋詔、王記並視，僅屬於同一事件的兩種表述[②]。

在麥積山所藏的北宋靖康元年(1126)管勾僧[③]某(因碑殘損，撰文者失考)所立的《秦州雄武軍隴城縣第六保瑞應寺再葬佛舍利記》一碑[④]中(圖22)，則向我們提供了宋代重建舍利塔的史實。是碑記載如下：

1.秦州雄武軍隴城縣第六保

2.瑞應寺再葬佛舍利記

3.阿育王始初□(興)建，號無憂□(大)寺，至我宋

4.乾德四年計二千年矣；又至靖康二

5.年，計一百□(七)十年。昔，西魏大統元年，再

6.修崖閣，重興寺宇，至我宋乾德二年計

7.四百年；又至隋文皇仁壽元年，再□(開)龕

8.窟，敕葬舍利，建此寶塔，賜淨念寺。至大中

9.二年，有先師迥覺大師，尋舊基聖跡，構

10.精藍，至乾德四年一百二十年，及賜靈芝一十

11. 一本，其年一月內，遍山花卉盛開。繼至皇祐三

12. 年一百二十八年，又元符元年訟(?)火毀壞寺宇，於建

13. □(中)□(靖)國元年，寺主僧智詗等再建寶塔。又崇寧

14. ……頂產靈芝三十八本，丞□□(作)同申州帥坐

15. ……□(造)山圖，進產芝，蒙恩改瑞應寺，免

16. …… □(賜)奬諭，又至靖康元年管勾僧

17. …… □(砌)淨臺四周地面

18. ……(日?)請僧衆及

19. ……

① 李昉等編《太平廣記・卷第三九七・山》，"麥積山"條，中華書局，1961年一版，2008年九刷，第3181頁。

② 有學者在研究中認爲，王仁裕梁乾代五年(911)《玉堂閒話》中所記隋文帝分葬神尼舍利與修建舍利塔，屬於一朝二事，實是對文獻解讀不周，當以一事視之爲妥。

③ 碑石原殘，立碑人名失考。

④ 是碑高0.42米，寬0.75米，厚0.08米，略殘，今存麥積山石窟藝術研究所文物庫房。

上引《秦州雄武軍隴城縣第六保瑞應寺再葬佛舍利記》碑，是北宋時代記録麥積山石窟歷史沿革的重要參考文獻，細究碑文，有兩條信息特别引起了我們注意：

一是北宋建中靖國元年（1101），麥積山寺主僧智詡等"再建寶塔"，究其語詞，頗值推敲，其中含義有兩層：一層是重新建了一座舍利寶塔；二層則或是在隋塔已不存的情況下，重修了隋塔。從這次考古情況看，塔或可確知爲宋修，但地宫時代情況不明，故而，在目前缺少證明材料的情況下，這座塔的地宫究竟是不是隋代地宫，宋代又重葬舍利？或者是北宋又重建並再修地宫？並不能做出十分準確之結論。

二爲正如碑名所示，智詡等本次再修寶塔的目的是"再葬佛舍利"。

另外麥積山石窟藝術研究所藏清乾隆十年（1745）《普同塔銘》碑有云："山頂舊有浮屠，名曰舍利塔，歲遠磨滅，遺跡無存，大減名勝色矣。"據此或可認爲：隋代舍利塔，在清乾隆年間或已不明，而本次考古所修之塔，清代人已認爲非隋代舊塔了。此或可説明此塔並非隋文帝所建之塔，而屬北宋之建？

在本次考古工作中，據當地老者介紹，在20世紀60年代左右，麥積山頂原有兩座佛塔，一座即爲現在重建之塔，另一座在此塔後西南方50米處，爲一殘磚塔基座，但今天已不見蹤跡，此尚需要今後工作，繼續探察。

由麥積山石窟藝術研究所藏清乾隆九年（1744）《圓慧和尚塔銘》與前列《普同塔銘》兩碑可知，麥積山周邊原至少應有四座塔，一座在山頂，三座在山下瑞應寺門前塔院内，分别爲寺僧舍利塔二座，普同塔一座。後三塔均於1950年代前後被拆除，但歷史照片及1953年夏天，參加麥積山石窟中央勘察團工作的天水籍畫家董晴野先生所繪的《麥積山石窟洞窟分佈圖》及窟外風景畫中均有反應，此圖現存於我所文物庫房。

綜上可知：自隋仁壽元年（601）至清乾隆（1736—1751）年間，發生於麥積山的造塔或修塔活動共五次，涉及到山頂舍利塔的共三次，分别是：

① 隋仁壽元年（601）十月十五日，隋文帝初建塔並葬舍利。

② 北宋建中靖國元年（1101），僧智詡再建塔並再葬舍利。

③ 清乾隆九年（1744），圓慧和尚重修山頂舍利塔。

依此而論，借助極有限的文獻資料，我們已經大致清楚了此塔從隋至清的三次營造活動。那麼，這次考古工作中所發現的文物又將告訴我們些甚麼信息呢？這便是我們下一步的工作重點了。

三、塔内及地宫出土文物的初步研究

對於這批清理出的文物，我們首先的側重點自然放在年代學上。除卻大量無明顯時代特

徵的磚塊、動物骨骼、鐵器殘件等無補於確定年代外，其餘文物都將具有年代學判斷的價值。

(一)天宮文物

天宮中出土的49枚順治通寶銅錢無疑是再有力不過的年代證據了，這明確説明天宮的安放時間上限就在順治年間，因爲除"七七之乘"的規儀外，當朝供奉取前朝錢幣無疑是最方便和恰當的佛門舍利供養活動了。但是，需注意的是舍利罐、蓋、供養七寶的年代應有前朝舊供或後世供養的兩種可能，目前尚無法徹底弄清楚，出土是否爲一次性納入。依《圓慧和尚塔銘》碑載："乾隆九年，瑞應寺僧圓慧合白衣同募諸上善人，緒重修麥積峻嶺佛舍利塔"的記載，可將此天宮部分出土文物的入藏年代下限訂在乾隆九年，即公元1744年。

同樣的例子在法門寺地宮亦存在，據法門寺《地宮物帳》碑載，地宮封閉之時是"錢雨鋪地"，以錢幣爲例，唐僖宗最後所封閉的地宮踏步上，出土了大量開元通寶，可與我們本次天宮出土文物互相印證，而且開元通寶的使用始終於李唐一朝，由於鑄量很大，版本不同，故從未在流通中消失[①]。

若再結合前文表一所列本所藏的《圓慧和尚塔銘》碑，結合乾隆九年(1744)"瑞應寺僧圓慧合白衣同募諸上善人緒重修麥積山峻嶺佛舍利塔"的史實，可以明確斷定：

本次天宮中所出文物應是在乾隆九年(1744)重修塔時，由圓慧和尚等人納入供養。從塔身出土文物未見宋代遺物可知，這次重修的施工重點在天宮，即塔頂，塔身外或有修繕，但塔内部未動，嚴格説此次重修，衹是一次局部整修，並未重建該塔。而其他文物或較難釐定，或尚待分析，此可後論。

(二)塔身與地宮文物

1.宋代銅幣

本次清理工作中從塔内共清理出了5枚宋代銅錢，依年代排列次序如下：

① 祥符通寶：1008—1016年間發行；
② 皇宋通寶：1039—1040年間發行；
③ 嘉祐通寶：1056—1063年間發行；
④ 崇寧重寶：1102—1106年間發行；
⑤ 政和通寶：1111—1118年間發行；

---

① 麥積山石窟另外一例用古錢幣敬佛之事例，發現於1980年山體加固工程期間，在西崖大佛(今編98號)胸部出土了一條由292枚錢幣所串成的幡狀瓔珞，長123厘米，寬28釐米，爲裝臟使用品，其中除少量新莽及唐代錢幣外，大部分爲宋錢，首枚錢幣爲"至元通寶"，因此入藏年代當在至元年間，至元存三十一年，即1263—1294年間，此即錢幣瓔珞的使用年代。錢幣瓔珞圖版見於麥積山石窟藝術研究所編《瑞應寺遺珍》，甘肅人民出版社，2008年，第146—147頁，圖130、131。

由宋錢排年可以一目了然,得知地宫的封閉年代下限應晚於1118年,而結合佛像座上"大中祥符元年(1008)……"的題記,可以徹底排除前表一中所列《秦州雄武軍隴城縣第六保瑞應寺再葬佛舍利記》碑中所載的:麥積山僧智誗等再建寶塔、再葬佛舍利事。因這一事件是在建中靖國元年(1101)左右。

地宫所出土文物的紀年下限要比1101年晚17年,那麽可以明確的是:在智誗等人修塔葬佛舍利之後的至少17年後,又有一次建塔及葬藏舍利活動。關於具體年代目前衹能推定在1118年以後,具體年代,尚待研究!

這個事實是完全符合地宫清理過程中所見,地宫被兩次(至少)使用的打破關係的層位事實的。而在兩宋時期,麥積山的佛事營造活動也十分活躍,從現存情況看,似乎並未受宋、金戰争的太多干擾[①]。

2.佛像座側的"大中祥符元年(1008)……"題記

關於這一題記可以告訴我們兩點:

第一是在1008年代,佛像,至少此像仍在某處(最大可能是麥積山)被禮敬供奉;

第二則説明這些石像最初的造像目的是用於膜拜,並非專爲舍利塔地宫瘞埋而雕造,這從每一尊造像均有自然風化或人爲毁損的殘損情況中,可以説明。至於被瘞埋的原因將在下文討論。

3.銘文磚

本次清理的銘文磚共40多塊,殘缺不一,但可以拼讀出在長方形條框内的這類磚上完整的二行銘文:

走馬供奉侍其並
妻錢氏二娘子施磚

共十五字。

由字面可以知道,一名叫侍其的走馬供奉(官名)與他的妻子錢氏二娘子共同施磚,是爲了參與一次佛門營建工程。因爲發現的這些文字磚,主要用於填充塔體及地宫,並不是被當作建築主要材料使用,可知是被後代重建塔時當作廢物再利用,這種後代使用前人建築材料的例子並不罕見,遺憾的是,由於缺乏紀年,目前尚無法確定侍其與其妻錢氏二娘子究竟是在何時參加了麥積山的何種營建活動。因爲文字磚全部發現於山頂舍利塔中,故而建塔的

① 有關兩宋麥積山石窟的佛教發展、造像活動、藝術流變、洞窟統計等情況,請參見屈濤《麥積山石窟10—13世紀的營造》,見《2000年敦煌學國際學術討論會文集·石窟考古卷》,甘肅民族出版社,2003年,第406—436頁。

可能性應該最大。

在麥積山近半世紀的大型考古工作中，無論是1970年代的山下清理，或是2002年的瑞應寺院落架維修中，這種"走馬供奉"銘文磚均爲首次發現，此可排除此磚在山下營建使用的可能性。既然其出自142米高的山巔舍利塔内，極有可能這些磚的燒造與歷史上某時修造麥積山舍利塔有直接關係。

檢《宋代官制辭典》，宋代曾設有都總管司走馬承接公事[①]，走馬承受公事内臣、走馬承受公事使臣、某路某司走馬承受公事、陝西都大管勾走馬承受公事等職[②]。這些職位屬於宋代監察制度的組成部分，雖然多由太監充任，地位較低，但因其向皇帝本人直接負責，可以隨時密奏前綫戰事及官員活動事宜，因此頗受地方官員或武將忌憚。走馬供奉，即屬此例。其活動範圍多在宋與遼、金交戰前沿地區，秦州當時是宋、金交戰前綫，因有此官之設，設官後期，其職權還包括監察地方財政收支及賦稅上繳，成爲集人事、軍事、賦稅之權於一身的皇帝的耳目之官。走馬供奉即屬此雖有權、管錢之位低權重之官員，但"事無巨細，皆得按刺"[③]，因此，驕縱地方，不受約束。此次地宫出土文物中，惟有文字磚可考，亦反映出此官在地方上有地位、有經濟基礎並信仰佛教的實際情況。走馬供奉一職大約設於北宋熙寧五年(1072)[④]，在北宋政和六年(1116)七月十三日詔改，稱爲廉訪使者，簡稱廉訪、廉訪使，靖康元年(1126)正月十八日又罷，復舊稱[⑤]。

考宋代曾在秦州出任走馬供奉一職者，共得三人，即：

> 鄭楫：秦鳳路走馬承受。[⑥]
>
> 李舜舉：秦鳳路走馬承受，活動於宋英宗前後。[⑦]
>
> 胡師回：内東頭供奉官、秦鳳路督總管司走馬承受公事。[⑧]

磚銘中所見的走馬供奉侍其，不見史載，若確爲時出秦鳳路，則可補《宋史》之缺。

關於侍其之妻"錢氏二娘"的稱謂，是爲宋人稱呼已婚婦女的常見稱謂，習見於敦煌藏經洞所出宋代文書，如S.4362《歸義軍時期肅州都頭宋富忪起居狀》中有"二娘子、八娘子、五娘子"等[⑨]。

---

① 龔延明編《宋代官制辭典》，中華書局，1997年，第444頁。
② 上述官職，亦見《宋代官制辭典》，第445頁。
③ 見《宋會要·職官》，卷四一第120、127頁。
④ 參《分紀》卷三五"走馬承受公事"條。
⑤ 見《十朝綱要》卷一七、一九所記。
⑥ 參《宋會要·職官》卷四一第134頁。北宋時天水由秦鳳路所轄。
⑦ 《宋史·宦者》卷二《李舜舉傳》。
⑧ 見《宋會要·職官》卷四一第135頁。
⑨ 參《敦煌社會經濟文獻真跡釋録》，第五册，第29頁。(此條承張先堂先生惠告，謹此致謝！)

另外，敦煌石窟宋窟供養人題記、發願文，藏經洞所出絹畫供養人名題記或發願文中亦習見，此不贅述。

以此磚銘文中職官、女性稱謂可以確斷此磚年代爲宋代，以在北宋年間最爲可能。

4.石質造像

本次考古所出的十一件造像均爲石質，其特點可做以下概括：

一是製作精美，反映出功德主社會及經濟地位的不同凡俗。

二是形式多樣，可以補充並豐富麥積山已有洞窟内容。

三是具有明顯的時間跨度，即並非一個朝代的遺物。

四是這次石像入藏舍利塔，在意義上應有别於單純的造像瘞埋，具有某些佛教地宫瘞埋制度上的特定含義。

在麥積山石窟所保存的7400餘軀（組）古代上自西秦，下經北魏、西魏、北周、隋、唐、宋、元諸朝而至明、清的雕塑藝術品中，石刻造像或造像碑數量衹佔不足百分之二；其時代又有極少量西秦時期作品外，集中於北魏與西魏時代，北周次之，隋代最少，隋之後，就再也没有石刻造像出現了。此規律，又與麥積山石窟造像活動由盛漸衰的歷史面貌遥相吻合。

在藝術特點上，所有石刻藝術品除北魏早期（或更早）的一些造像反映出古樸、粗獷風格外，其餘均屬第一流的偉大傑作，藝術水平超邁於時代平均水平，且獨樹一幟。而其石質也並非當地獨有，其來源地也一向成謎。

這次清理出土的十一件造像，從形式上看，其中的佛坐像、菩薩坐像、力士及跪式供養菩薩及弟子像，更是以完全嶄新的存在形式，增加了麥積山石窟先前所藏的石刻造像的種類，令人眼前爲之一亮，其意義自是非同尋常。關於這十一件造像的雕造年代，情況極爲複雜，下文僅做初步討論，餘後將以另文專究。

1造像組合形式：本次出土的三佛形式，均爲坐姿，但未來佛彌勒菩薩，則是以坐姿菩薩形式出現，在麥積山洞窟中120、142號等窟中均有三世佛題材，時代從北魏末到西魏，但彌勒菩薩均爲交腳坐，這與山頂石像迥然不同。

在出土的石像中，除單體力士和單體供養僧人外，跪姿供養菩薩加比丘的形式，在洞窟中根本没有，爲新發現之樣式。在麥積山67號窟中，有一件殘像，爲跪姿泥塑，與此略近，但由於上半身已失，故不能判定造像性質。類似的形象衹出現在天水市北道區博物館的一件北周造像塔的龕外，菩薩面向主尊作跪姿供養狀。另外，鞏縣石窟有類似形象。

由此可知，這些組合獨特的造像形式，並非麥積山北朝佛教藝術的主流，至於來源，尚不清楚。

2造像風格：坐佛及菩薩像均面相方圓，佛爲低平肉髻，均具有麥積山傳統的神秘微笑，

氣質安祥、嫻静，慈悲無限。坐佛方形須彌座的下部有俯蓮瓣裝飾，蓮瓣裝飾佛座，在麥積山石窟西魏後即不流行；菩薩身上的裝飾，如頭飾、項圈、肩飾、瓔珞等則又是麥積山西魏至北周的主流裝飾風格。

力士造像中，踩夜叉之形象與成都萬佛寺出土的力士風格近似，時代應屬北魏後期，具有某些南朝因素。而力士頭的風格與龍門石窟北魏後期力士形象近似，時代也相近。從而反映出麥積山石窟藝術在北朝階段匯通南北、自成一格的獨特的地域性時代風貌[①]。

佛之袈裟和菩薩裙下擺均作弧形收圓，裙衣左、右分開，層次井然，這種特徵在麥積山屬於西魏末至北周的典形樣式。在陝西、河南、山西等地出土的紀年造像碑上也十分多見，可知這類形式造像在北方早期佛教造像藝術中屬於通行樣式。

3造像年代：前文已述，這批造像的年代屬於北朝時期，雖鄰近，卻又不同時代。綜合造像的整體特徵、組合形式、裝飾特點、藝術氣質等衆多因素分析，坐佛與力士時代略早，應在西魏末期左右，因此承襲了北魏造像的某些餘緒。坐菩薩、供養者造像則從圓潤的形象、較簡潔的裝飾、供養品特徵等因素分析，屬於北周時期作品。

要之，這十一件出土造像的時代上限在西魏末，下限在北周初，即公元6世紀中、下葉。原像組合方式及所在具體位置已不甚清楚，因缺乏更多可參考的比對材料，僅知出土所見造像組合爲入塔瘞埋時的臨時組合，應屬於宋代即時組合，並非原石像的原始組合狀態。

5.陶、瓷器

在這次考古清理中共出土各類陶、瓷器及殘片共約150件(片)。除卻年代因素模糊者，排除不論。天宫出土2件瓷器，因有清錢佐證，時代明確外，亦可排除討論。

地宫所出的瓷片，年代指向基本都指向宋代，典型如豆緑壓花模制的耀州窑瓷片、黑色或棕黑色瓷片；以及較完整的兔毫盞，其底胎厚重，器表施釉稠厚，釉色有流淌、凝結，並有窑變情況，這些都是宋窑瓷器的一些明顯特徵。

因此，可以斷定這些瓷器的使用及製造均在北宋，都屬於日常使用器皿。其産地應來自離天水較近的耀州(今陝西省銅川市)等地，也不排除産於天水當地，詳盡的分析正在進行中[②]。

四、結　論

通過以上篇幅，我們分别討論了文獻中已知的在麥積山歷代營修舍利塔的史實，同時，也分析了本次考古中出土文物的時代特徵，由此，可得出以下幾點結論：

---

① 參見陳悦新《中心文化對北朝麥積山石窟的影響》，載《敦煌研究》2006年第4期。

② 天水本地自古即産瓷土並出産瓷器，曾有窯口，號稱"秦窑"，目前周邊的南部兩當縣，北部慶陽市等仍在大規模生産陶瓷器。陶器生産歷史更爲悠久，最著名的有秦安大地灣遺址，在新石器時代即規模很大，至今在市區内已發現史前遺址二十餘處，地層堆積中的陶片幾乎唾手可得。因爲本次出土的陶、瓷器多爲生活用具，因此並不排除産於天水本地的可能。

1.本次麥積山山頂舍利塔的清理工作,依靠出土文物及少量文獻,可以確定,歷史上此塔改建的工作有二個年代因素,分別是:

a.天宫的營修及供奉:清乾隆九年(1744),由麥積山僧圓慧主持;

b.塔身及地宫:北宋(960—1127),應有多次修繕活動,建中靖國元年(1101年)、麥積山寺之僧智誗所主持的再建塔並再葬舍利活動,可能僅爲其中一次。

至於此塔究竟是否隋仁壽元年(601)詔建舍利塔,衹能説:可能性存在。但在宋代,這座塔的内外均有重大變化。

2.地宫本身確實存在,但未見隋或宋代的任何相關舍利聖物,舍利去向,不甚清楚,這將是我們下一步研究的一個重要方向。

3.考古材料證明了靖康元年(1126)所鐫《秦州雄武軍隴城縣第六保瑞應寺再葬佛舍利記》碑中所記是真實可靠的。但,這次文物材料出土也説明,宋代營修舍利塔不止一次,在文獻與實物對比的研究後可知,有些維修供養活動並未記入碑記,碑刻所反映的是部分史實,卻並非營塔全部史實。

4. 從地宫上的造像擺放情況看,無論是面東座西的三世佛坐像,或是順三世佛一周仰面擺放的力士或面向地下跪扣擺放的供養菩薩及弟子雙身像,均屬刻意安排,除了對應八方方位之外,應該有更深意義之内涵。

五、餘論:出土的佛教窟藏造像所反映出的相關問題

宋代建國之初,雖然國家並未禁止佛教活動,但“三武一宗”滅佛的殷鑒不遠,加之立國之初,百廢待興,因此太祖於乾德五年(967)曾下《存留銅像詔》:

> 禁錮以來,天下多輦佛像赴京,顧惟像教,世許尊瞻。忽從鎔毁,其乖歸敬。應諸郡有銅像處,依舊存留,但不許鑄造新像。①

開寶五年(972),復下《禁以鐵鑄佛像詔》:

> 塔廟之設,像教所宗。耕農之設,生人是賴。而末俗迷妄,競相誇誘,以至施耒耜之器,邀浮屠之福。窮及勞費,諒乖利益。自今兩京及諸道、州、府寺舍,除造器用道具外,不得以鐵鑄佛像。仍委所在長吏,常加察訪。②

① 《宋大詔令集》卷二二四,中華書局,1962年,北京,第860頁。

② 《宋大詔令集》卷二二四,第860頁。

宋廷在嚴禁金屬鑄佛像的同時，對南方各地僧尼浮濫的情況亦特別關注，太宗在至道元年(995)，曾下詔重新劃分確定天下度僧名額，並特別强調要舉行試經度僧，其詔曰：

> 江南兩浙福建僧尼，今後以現在僧數，每三百人放一人，仍依原敕比試，念讀經紙合格者，方得以聞。不如此式而輒奏者，知州通判職官並除。若干繫人吏，三綱立首，本犯人決配。[①]

北宋之初國家對佛教的態度情況複雜，同時，有宋一代佛教在各個方面亦有發展[②]。但由於嚴格的政令限制，在傳世的宋代造像中以泥、石、木材質佛像爲主，甚至也有瓷像，但金銅、鐵像確實較少。

我們再具體到麥積山宋代造像活動來看，雖然麥積山當時於史可考的紫賜沙門即有三人，而且更出有法雲法秀這樣的天下名僧[③]，但麥積山宋代造像活動的主流是修補前朝造像，整個宋代，重塑造像僅在10餘個洞窟中進行，數量不足現有洞窟194個的十分之一，並且沒有再新開一個洞窟。由此亦可見宋代佛教發展中，國家强力控制佛教的力道之大[④]。

若依近六十年中國佛教寺院(或塔基)遺址的考古發現來看，宋代佛教造像的主流情況似乎在向董理前朝舊像的方向發展，因此，近年來，在北方各地屢有大批佛塔地宫或寺院遺址窖藏佛像出土，國家佛教政策似乎決定了佛教造像發展的整體方向變化。概括言之，宋代佛教造像功德主的主流思想似乎是“修舊勝於造新”。

支持上述觀點的佛教地宫窖藏的考古發現，有：

1.1984年，山東省臨朐縣大關鎮上寺院村明道寺遺址，出土石造像殘塊1200餘件，同時出土《沂山明道寺新創舍利塔壁記》碑，記述了北宋初景德元年(1004)，以鎮海軍節度行軍司馬鄭歸昌、僧守宗等人瘞埋“石鐫壞像三百餘尊”、“感應舍利可千粿”並建塔的故實[⑤]。

2.2003年，在山東省濟南市縣西巷發現兩座佛教造像窖藏和一座有精美磚雕佛座的雜寶經藏地宫。其中H40出土有殘石佛像，H40又打破了地宫入口，在地宫出土了《開元寺修雜寶經藏地宫》碑(圖22)，記載了北宋熙寧二年(1069)開元寺僧智全等於寺西經藏院内地宫中“修造須彌佛座、卧佛、菩薩並羅漢等像”，同時還有“定光佛靈感舍利”[⑥]。

---

① 參《宋會要輯稿》，臺灣新文豐出版公司影印本，第八册，第7862頁。

② 見黄敢江《北宋佛教史論稿》，臺灣商務印書館股份有限公司，1997年，第1—57頁之《宋太宗與佛教》一章。

③ 法雲法秀，時號秀鐵壁(或秀鐵面)，關於其事跡，見屈濤《麥積山宋僧秀壁考》，載鄭炳林、花平寧主编《麥積山石窟藝術文化論文集——2002年麥積山石窟藝術與絲綢之路佛教文化國際學術研討會論文集》(上册)，蘭州大學出版社，2004年，第291—320頁。

④ 麥積山石窟宋代之發展，請參屈濤《麥積山石窟10—13世紀的營造》一文，第406—436頁。

⑤ 臨朐縣博物館《山東臨朐明道寺舍利塔地宫佛教造像清理簡報》，《文物》2002年第9期，第82—83頁。

⑥ 參見高繼習《濟南縣西巷佛教地宫初論》，香港大學饒宗頤學術館，2010年12月。高繼習先生向我提供了此碑拓本照片，謹此致謝！

3.2009年3—6月間，麥積山石窟山頂舍利塔之新發現；依現藏於麥積山石窟藝術研究所的《秦州雄武軍隴城縣第六保瑞應寺再葬佛舍利記》碑載，北宋建中靖國元年（1101），麥積山寺主僧智誧等再建寶塔並葬舍利。

上述三次正規考古發掘的相關碑記中都有再葬舍利的記述，實際發掘中衹出土有石造殘像，並無舍利。但明道寺與開元寺兩碑中分別提到了“感應舍利”及“定光佛靈感舍利”。因此，似乎可以大膽推測一下：北宋僧俗意識中的“舍利”是可以“感應”或“靈感”的，那麽，這是否意味著北宋時人對於“真身舍利”的內涵又延伸出：凡感應真身舍利者，皆可稱之爲舍利。佛教中佛像、佛經被視爲“法身舍利”，那麽，地宮中所瘞藏前朝殘石像的活動，就明正言順地可講爲“再葬舍利”了。

佛門聖物的瘞埋自是一件大事，必是儀軌莊嚴、過程神聖。

1986年秋，在麥積山石窟第74窟正壁主佛左側佛座邊高壇上曾出土了一套九件繪畫工具，其中木調色大盤2隻，大木碗1隻，陶制小調色缽6件，出土時大小相扣，保存良好，色澤如新，顯然爲古代藝術家的洞窟繪畫上彩用具①。繪畫用具尚且如此處理，更何況殘損佛像與佛經？

《佛祖統記》卷四四《法運通塞記》十七之十一載：

> 宋真宗景德二年（1005）七月：“詔修飾泰山衆像凡三十二身。御製《重修佛像記》。”②
>
> 大中祥符八年（1015）五月：“西京龍門山石龕佛，歲久廢壞。上命沙門栖演給工修飾，凡一萬七千三百三十九尊。”③

由上述記載可知：修繕前朝故像是以一種國家政策的形式向下推行，既爲國策，那就絕不止於在泰山、龍門石窟推行，天下破損佛像，必得一相同對待。對於可以修補的造像依詔修補，而對歷朝無法修補的殘像的處理，詔書中雖未説明，依前表三所列，在今山西、河北、山東、四川、寧夏、安徽、甘肅等地幾十處寺院遺址的地宮或寺院遺址區内均有造像瘞埋發現，可以推知：

宋代瘞埋前朝毀損造像，必然有一定的通行儀軌及方式，衹是這種方式史載闕如，今已無從得知。由臨朐明道寺碑文可推知：這種活動是官民同舉、僧俗共予，伴有莊嚴的法會等儀式。儘管儀規不詳，但大量集中出土文物則可以反映出，這一儀規是按一定方式嚴肅進行的。

舍利信仰一直發展到4到6世紀，在以我國爲中心的東南亞，瘞埋、禮拜儀式已基本定型化，成爲一種有固定程式並高度奉養化的供奉儀式，爲僧俗兩界共同信仰，至唐代法門寺的

---

① 參見張北平《麥積山石窟新發現的北周彩畫用具的初步研究》，見本次論文集。

② 參見《大正藏》卷四九，第403頁。

③ 參見《大正藏》卷四九，第403頁。

舍利迎奉,而達到最高潮。

就傳統意義上來講,中國人素有珍惜文化載體的全民習慣,如"敬惜字紙",此習俗反映出我們民族對於文化的尊重與敬畏。

佛教舍利聖物的尊崇,更是如此。從臨朐明道寺舍利塔地宫、彭州龍興寺等古塔地宫、麥積山頂舍利塔地宫的出土品而視之,有以下幾點引起我們注意:

1.上述三塔地宫的出土物中,均無"舍利"出土,但卻被稱爲舍利塔地宫。

2.時代集中在唐末至北宋。

3.出土文物均以造像殘件爲主體,造像時代跨度均是由北朝(或南朝)至唐、宋,似乎瘞埋的涵義在於對前朝殘像做一次階段性統一瘞埋的處理,是有計劃、有政策、有儀規的大型活動,整個活動受官方詔令,井然有序。

4.這種活動在宋代北方並不鮮見,而宋之後的情況就目前的考古發掘情況來看,尚無例證。反過來看,似乎這種地宫瘞埋形式是宋代特有的方式。

另外,由百年前驚現於世的敦煌藏經洞中,流散於世界各地的數萬件文書中的年代學考察看,最晚的抄本時間爲大宋咸平五年壬寅歲七月十五日書寫的《大般若波羅蜜多經》;另一件是今藏於俄羅斯的一卷題有宋真宗景德元年的文書。此亦基本屬於藏經洞封閉的下限,即11世紀初期。從藏經洞中文書來自敦煌各大寺院被集中存放、整齊包裹的情況看,"廢棄説"顯然經不住推敲。

從入藏時間上看,藏經洞的入藏時間與臨朐明道寺舍利塔地宫、濟南開元寺等地宫、麥積山山頂舍利塔地宫的入藏時間較爲一致,因此,其入藏的目的或有相近的可能,即佛門法物之"舍利藏"或即"藏舍利",其不同點,衹是形式上:臨朐、濟南、天水等地是建造地宫而瘞藏歷朝殘像,而敦煌是利用窟内洞窟,秘藏經卷及社會文書等,但這些秘藏之間的内在聯繫顯而易見:舍利内涵的概念在北宋時代發生了外延擴大之變化,但瘞埋機制一如從前。

换句話説:已殘損的先朝造像、歷代經卷等佛門聖物均被以宋代之前地宫瘞埋舍利聖物的同等禮遇入藏,埋藏形式未見根本改變,而埋藏聖物之範圍有了除舍利外的向歷代殘像、殘經等方面擴展的明顯趨勢,由此,可以明確地看出,入北宋之後,已在6到7世紀成型化的東亞舍利瘞埋制度的聖物内涵發生周延擴大化的趨勢,其儀軌制度由於缺乏文獻及考古資料佐證,目前尚不能確知,但至少聖物種類明顯擴大化了。由此而產生出的新的學術問題,值得引起我們的關注與進一步仔細討論。

2009年12月,初稿於麥積山下洗心書房;

2010年5月,改定於基隆宅中。

(中國　麥積山石窟藝術研究所)



圖1　1960年代的麥積山山顶舍利塔歷史照片(選自【日】名取洋之助:《麥積山石窟》,東京岩波書店)〔孫永剛提供〕



圖2　天宫出土的带蓋褐色釉瓷罐

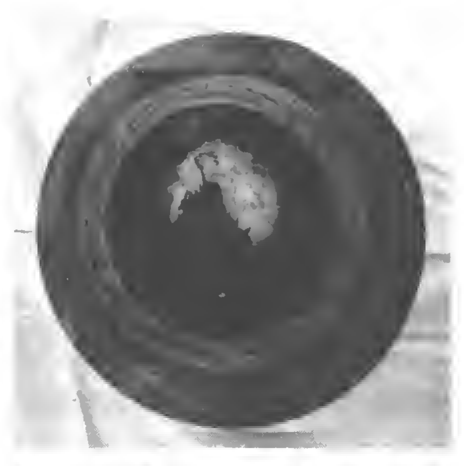


圖3　去掉罐蓋的天宫瓷罐内部(俯視圖)



圖4　瓷罐内的白瓷小梅瓶,内装“五醚”



圖5　小梅瓶底有青花釉書“玉”字



圖6　天宫瓷瓶内出土文物:五穀种子、順治通寶、七寶、五醚等



圖7　天宫瓷罐内所出七寶:瑪瑙珠、沙金塊、银指環、白玉珠、緑松石珠等特寫(拍攝者不詳)



圖8　塔基出土三世佛石造像(自東向西)


圖9 塔基出土的彌勒菩薩石造像


圖10 塔基出土的石佛像頭部特寫，顯示入藏前已嚴重分化、開裂，下部並有古人放置時的墊磚


圖11 塔基出土的不明石造像


圖12 塔基出土的殘力士石像，左肩部置有一力士石雕頭像


圖13 塔基出土的雙身供养者像出土时呈俯卧狀

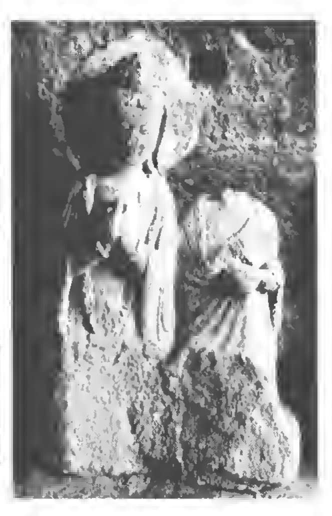
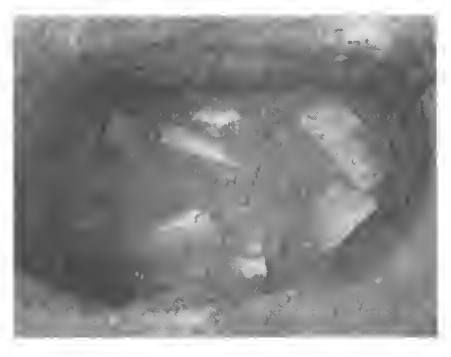

圖14 塔基出土的雙身供养者石像之一(已搬离現場)


圖15 塔基出土的雙身供养者石像之二(已搬离現場)


圖16 已清理完的塔基一角(自東向西)〔孫永剛拍攝〕


圖17 地宫入口未清理前的原始狀態

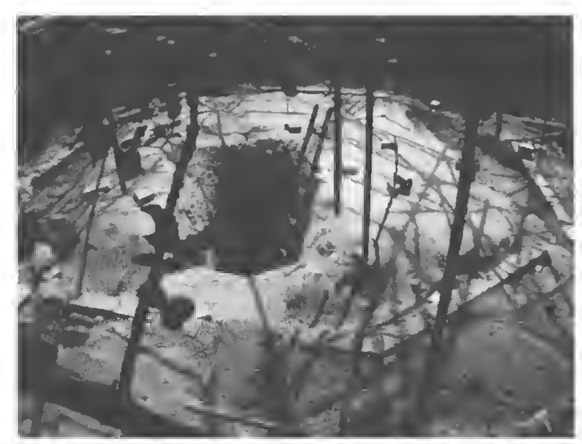


圖18 已清理完的地宮入口全景(自西向東)



圖19 上有"走馬供奉侍其並妻錢氏二娘子施磚"模印文字的殘磚,塔身及地宮均有出土

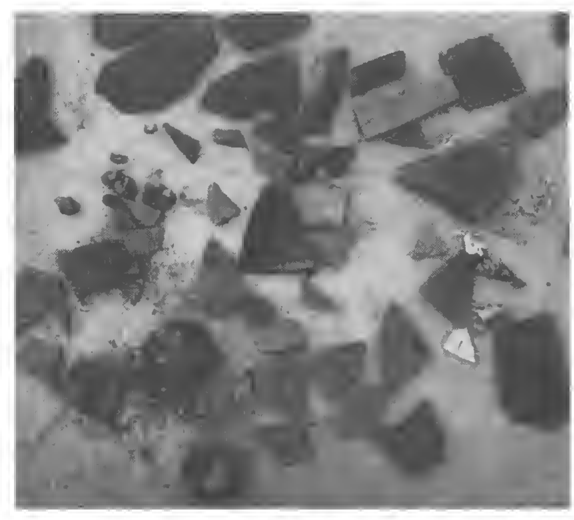


圖20 地宮出土物:大量灰陶片、黑釉瓷片、耀州窑器物殘片、鐵器殘块、小動物骨骼等(部分)

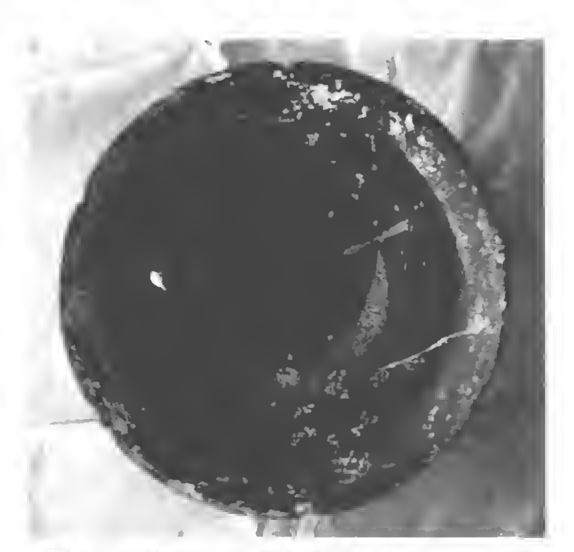


圖21 塔基外出土重黑釉、厚胎、葵口大瓷碗(俯視)



圖22 今藏麥積山石窟藝術研究所文物庫房的《秦州雄武軍隴城縣第六保瑞應寺再葬佛舍利記》碑拓片(孫永剛拍攝)

上列圖片除注明出処及作者外,其餘均由本文作者拍攝。

麥積山石窟新發現的北周彩畫用具的初步研究

張北平

2007年9月間，我在主持《麥積山石窟歷史沿革展》佈展過程時，由於展覽中有復原古代佛教石窟壁畫及雕塑（泥塑）的製作流程一項，涉及到復原古代藝術家所使用到的各種工作用具，從而有幸零距離接觸並複製了新發現的麥積山石窟歷史上僅見的古代彩畫[①]顏料碗等重要文物遺存。在複制過程中，經過精心地辨識和研究，進而產生了思索與考證，鑒於這批文物的珍貴和所反映出的多方面問題的重要性，現將查研新得備述於後，以求方家教正。

一、發現經過

這批畫具於1987年夏，從麥積山石窟東崖中部第74號窟正壁主佛左側倒"凹"字型高壇基臺面上殘破的碎石與沙土堆積層中被意外發現並搶救性發掘出土。出土時10個陶質小碗倒扣，依次重疊扣置於相互對扣的兩個木質大碗當中，在現場進行拍照、記録、編號後，隨即移入我所文物庫房並珍藏至今。1989年夏，我剛畢業分配到麥積山石窟藝術研究所工作時即聽説過此事，從此便產生了親睹該文物之夙願，但由於種種原因，一直未嘗如願。時隔十三年之後，在我所原保護研究室主任張錦秀先生所編撰的《麥積山石窟志》[②]中終於見到著録，但僅有文字記載而未見實物照片。又過了五年之久，終於有機緣見到並且複製了這批畫具實物遺存。

二、器物介紹

1. 大木碗

經過幾道嚴格管理手續之後，終於進入文物庫房，我懷著激動的心情觀看了這批既陌生卻又似曾相識的文物（圖1）。這些大小各異、厚薄不均、形狀相近的各種調色用具按照實物大小已被依次編成1至12個收藏號，編號被用白色粉筆在每個碗的足底以手寫標示。其中1

---

① "彩畫"一詞的概念源自對古今寺觀廟宇建築、雕塑進行妝彩繪畫的通用名詞。中國傳統建築是由彩色繪畫裝飾的建築、壁畫屬於建築彩畫的一個重要部分。而雕塑也是運用彩色繪畫的藝術。因此，廣義的"彩畫"一詞的叫法涵蓋面比較確切。

② 見張錦秀编《麥積山石窟志》，甘肅人民出版社，2002年，第208頁。



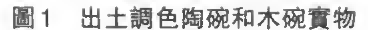


圖1　出土調色陶碗和木碗實物

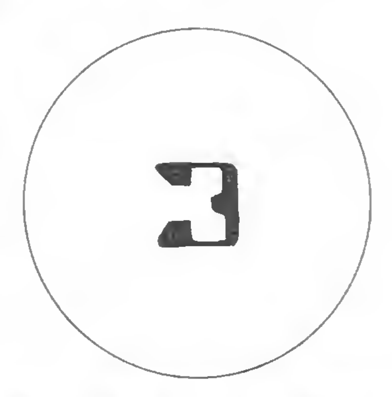


圖2　2號木碗底足底烙印標記局部示意圖

號碗最大，2號碗次之，從兩碗外觀所呈現細密的年輪可推知均爲用大約在四十多年以上的硬木材質（屬何樹種現暫無法詳知），以手工鏇制而成，由木碗内外細密均勻的弦紋可知，當時的製作工匠在加工此碗時用到了簡單但實用的手工機械裝置，精密程度較高。1、2號木碗外口徑分别爲22.5及18釐米，碗含足高分别爲7.5與8釐米，碗壁厚度均約5毫米。1號大木碗口沿殘缺，而且碗口沿未被刻意製作平齊，顯得高低錯落不平，此因最後取平時出現錯縫，因而停止加工，碗口顯然並不對稱，木碗内底部尚殘留較厚的古代未用完的白色顏料，碗口及内壁色跡斑斑。碗下有矮實心圓餅狀平底足，其中心部位無明顯標記痕跡，外壁有白色斑點，其木質較輕，呈略黑的棕黄色。2號小木碗口沿完整，平齊光滑，工藝細緻，碗内壁表面因長期使用出現絨狀毛刺，碗内底部留有當時扣放陶質調色碗的石青色圓圈形碗口印跡、浸潤隱約的紅色暈跡，近碗口壁存有發暗的褐色團塊痕跡，兩木碗對扣時從該碗口沿處流入碗底的白色流痕也清晰可見。外壁近足處保留有大面積被煙熏黑的跡象，對稱的另一邊有淡褐色透亮的膠液殘跡一塊以及四散的白色顏料斑點，矮實心圓餅狀平底足，足底中心部位有一淺黑褐色烙印“コ”[1]式方形標記一塊（圖2所示），其木質亦較輕，通體呈淡赭棕黄色。兩木碗内外均做工精細，由於經久使用，摩挲不斷，因此木質紋理明晰可見。

2. 陶制小碗

編號從3到12號的文物（圖3第2、3列），共十個。均爲黑色灰陶質調色碗，碗皆敞口斜撇腹微弧，平底粗糙，無圈足[2]，碗底平面均有製作初期用平齒口工具趁泥胎體濕時刮過的粗糙且不規則的痕跡，中心部位約略有些内陷以使其放置平穩，又伴有火烤煙熏過的黑紅色以及淺灰色灰燼附著物。其中10號碗底及弧腹周圍尚有細沙泥土粘貼過的殘留物。這些形

① “コ”形印跡，通過明顯的入木壓痕可以斷定此方型的“コ”形標記，是用力將燒紅的金屬印模打烙上去的。

② 此碗無圈足，是我通過對實物的辨别而知，但張錦秀先生在《麥積山石窟志》第208頁中對陶質調色碗描述爲“有矮圈足”，實屬有誤，正確的情況應該是圓餅狀平底足。

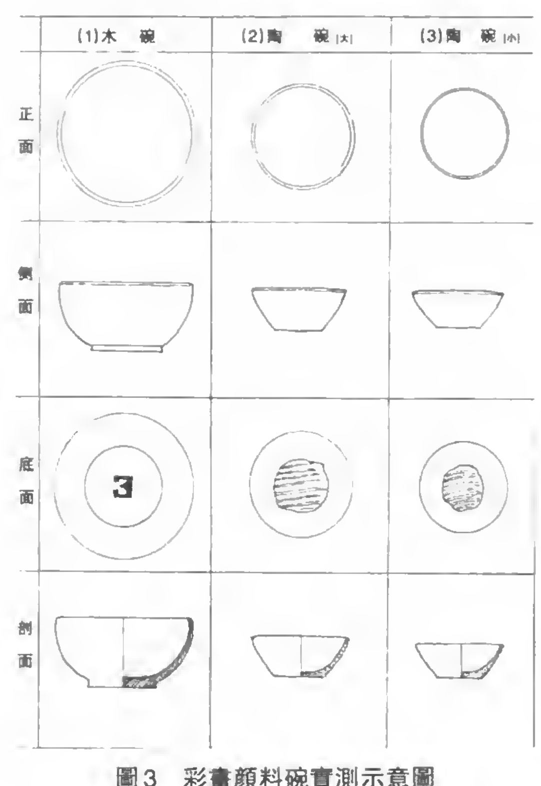


圖3　彩畫顏料碗實測示意圖

狀大同小異、容量大小不等的陶制調色碗均係手工輪制，形狀差異較大，當屬於同一器物組合體，亦可稱得上是具有最原始意義的"土器"①。其中最大者3號碗口徑11.5釐米，底徑6.5釐米，高4釐米，碗口厚度爲3毫米並逐漸向碗底部變厚成圓弧形，有六分之一的殘破缺口；最小者12號碗口徑9釐米，底徑4.7釐米，高度3.4釐米，碗口厚度爲3毫米並逐漸向碗底部變厚成圓弧形。其餘口徑均在11.5至9釐米的範圍之內，稍具差異。其中一隻碗底邊沿有缺口，還有一隻自碗口到碗底已斷裂成兩半。

這十隻陶碗中均殘留有當年彩畫完畢後所剩下的各色顏料，保存良好，色彩如新，這是麥積山石窟乃至中國北方石窟目前僅見的出土古代彩畫盛放顏料器具遺存，更是研究古代石窟彩畫製作工藝的珍貴實物資料。即使在敦煌，至今雖然保存有約5.4萬平方米的壁畫遺存，但古代藝術家的史料卻嚴重不足，當年使用畫具更是未見，由此更凸顯出這批畫具遺存材料的珍稀程度。

三、有關這批文物遺存的初步研究

(一)時代問題

這批調色用具的時代問題，已有研究者討論。2002年張錦秀先生在《麥積山石窟志》中將時代判定爲"北朝至宋"，顯然，這祇是個大而籠統的時代判定。之後，麥積山石窟保護室文物庫房管理員張蕊霞女士在2005年的《絲綢之路》(文論)第11期上發表的《淺談麥積山第74窟顏料碗》一文中，將其時代斷定爲"北朝時期"，使該文物的時代問題向縱深又發展了一步。基於這批文物遺存年代的相對確定對進一步研究麥積山古代石窟彩畫用具與石窟藝術之間內在關係的重要性，借助於文獻、洞窟內容及前人研究成果等，我的工作是試圖將年代斷定更接近於原始狀況。

1.察看第74窟該文物出土現場(圖4所示)及參閱前賢研究成果可知，該窟開窟造像年代，考古學家們較一致的看法是當在後秦至北魏早期，即麥積山石窟現存第一期最早遺存。

---

① 土器，亦稱"瓦器"，一種低級的粗陶器。滲水、無釉。用含鐵量較高的粘土作材料，成形後在低溫下燒成。常用於制磚、瓦、盆等日常生活用品。

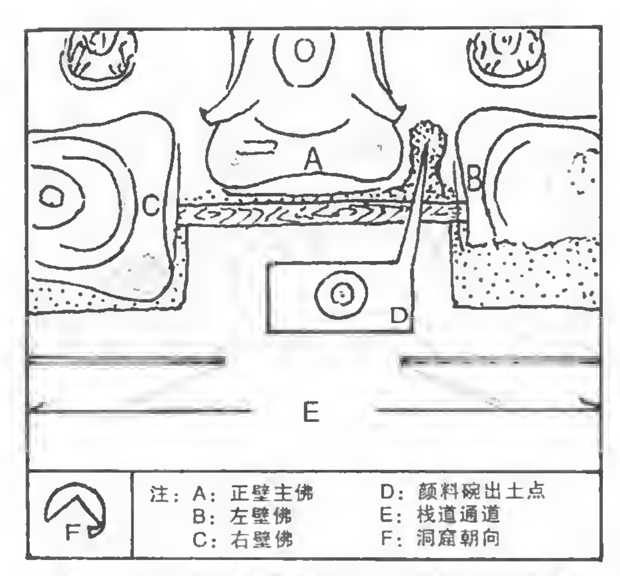


圖4　第74窟彩畫顏料碗出土現場平面示意圖

經考察得知，起先石匠將洞窟開鑿好之後，塑匠卻在施工時發現壇基粗胚太低，所以就以鑿窟時所留的碎石塊將壇基墊底加高約20釐米，其倒凹字形臺面前沿又加上木邊簷，然後栽像樁[1]並取淨臺面地平後開始塑像程式的，待佛像塑好、乾透並彩畫完工，隨後即應舉行開光儀式。那麼匠師則不會也不可能把已經處理好和已經開過光後的佛像淨臺面再挖個洞穴出來，將自己的所用工具存放其中，這樣做，從佛教信仰角度上講不但對佛不敬，而且對於匠師自己也是不會有甚麼益處的。在佛教開窟造像極爲興盛的時代，佛寺中對於參加塑像、彩畫的匠師們規定有極其嚴格的宗教認同及要求規則。如密宗的《陀羅尼集經》及《一字佛頂輪王經》中對佛及明王像製作的規則規範曰："其畫匠人，諸根端好，性善真正，具信五根。若畫彩時授八戒齋，一出一浴，著新淨衣，斷諸談論。盞筆彩色皆令淨好，勿用皮膠調和彩色等等。"[2]由此看來，佛寺中有其約定俗成的塑像及彩畫原則，匠師是不得越雷池半步的。故而，出土彩畫文物與開窟造像同期的可能性是可以首先排除在外的。

2.北魏太平真君七年(446)，太武帝廢佛事件中："沙門不分老少，全部坑殺，焚毀經像，製佛像、泥人、銅人和作佛事者，都滅族。據説，京城四方沙門很多都從這個法難裹逃脱隱匿，把很多金銀、佛像、經論都隱藏到深山峽谷裹。"[3]麥積山石窟寺也應未曾躲過此次法難，諸多北魏早期及以前的窟龕、塑像、壁畫(如第70、71、74、75、78、90、165等窟)毀壞慘重，實爲麥積山石窟寺佛教發展有史以來的一次大劫難。前麥積山文物保管所於1978年在第78窟中倒置的左側菩薩身下清理出壁畫殘片兩方，人物用到了暈染技法。我根據第74窟窟頂重繪的壁畫與所出土之畫具内顏料色彩存跡與第78窟右壁佛彩畫遺跡及70、71、75等窟補塑彩畫遺跡相互綜合比較後，知其均是北周所爲無疑，兩塊壁畫殘片雖存放於第78窟並出土，但從其彩畫色相分析而知此兩塊壁畫也應屬於北周時期，此與該畫具調色碗應同期。

3. 北周中期以前，麥積山曾大造佛窟並塑像、彩畫。據《中國石窟・天水麥積山》中《大事年表》載北周："故吏儀同三司李充信嘗於麥積崖，梯雲鑿道，奉爲亡父造七佛龕(通常認爲

① 像樁，爲古代匠師塑造泥塑佛像時的第一道工序，先立木制骨架的主幹部分，一般是將比較粗且直的原木取方而用，功能近似於當今廟宇塑神像工程中的"神骨"部分。

② 參閲劉道廣著《中國佛教百科全書・雕塑卷》，第154頁内容。

③ 見(日)久保田量達著、胡恩厚譯《中國儒道佛交涉史》，第102、103頁，太武帝廢佛事件。

是今編第4窟)。"當時工程規模宏大,招來衆多能工巧匠,塑像彩畫盛極一時。那麽在工程即將完工或結束時(即北周武帝滅佛之前時段),讓部分或個别能工巧匠對諸多殘壞窟龕塑像及壁畫進行維修彩畫應在情理當中。因此才會出現現存的第70、71、74、75、78等窟的大量現存北周重繪遺跡。

4. 北周武帝建德三年(574),據《中國儒道佛交涉史》云:"辯三教先後,儒教爲先,道教次之,佛教爲後,是年五月,初斷佛、道,經像悉毁,罷沙門、道士,令其還俗。"與北魏太武帝所不同的是周武帝採取了和緩政策。在地方官吏的庇護下,麥積山及拉稍寺(今天水市武山縣)等石窟的造像多得以倖存。在此情況下,維修工程是根本無法再進行的,工匠在無奈之下便草草將隨身用具(即調色碗)埋存現今第74窟佛壇基殘破之處,封蓋好淺表積土後離去。滅佛一直持續到西元577年前後,從此再也没有機會繼續進行維修彩畫工程。此後,隋朝初期及其中期,據《中國石窟・天水麥積山》中《大事年表》載:"詔民聽任出家,營造經像……修治故像百五十萬八千九百四十許軀……"麥積山石窟現存有一定數量隋朝修補的塑像遺存,然數量稀少。但開國後僅八年,即開皇二十年(600),又據《中國石窟・天水麥積山》中《大事年表》載:"秦、隴地大震,鼓皆應,死數千人……"於是,在麥積山絶少有開窟造像活動,更未顧及到早期大型窟龕的殘佛斷壁維修。唐開元二十二年(734)前後雖有對麥積山石窟進行塑像、彩畫活動(現第5窟、第4窟等),但此年的大地震對麥積山石窟寺造成更大創傷,東、西兩崖自此斷開,因此繁榮昌盛的唐代佛教活動在麥積山石窟寺遺跡罕見。自唐開元至宋代的181年間麥積山石窟寺處於戰事頻擾中,境況荒蕪蕭條,開窟造像没有甚麽發展。而宋代初期靈芝祥瑞的出現,給麥積山寺帶來新的起色。宋代信徒大規模在從前原有洞窟殘跡中充分展現自我創造,留下許多佳作,但在早期的第70、71、74、75、78等洞窟中並没有宋代整修、重塑或彩畫的遺存。所以,此調色碗屬於隋、唐、宋等時代也是不可能的。

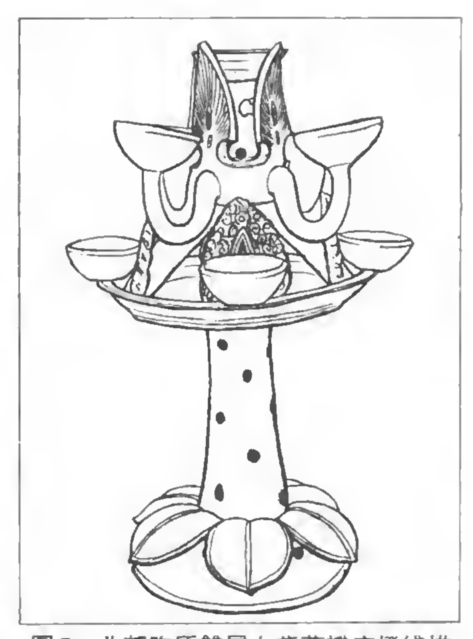
5. 此外,從現知考古實物通觀南北朝時期,陶瓷燈具已取代了以前昂貴的青銅燈具。陶質油燈以其廉價實用在民間廣爲使用[①],那麽地處古代長安佛教文化圈中心範圍及南朝佛教文化圈外沿的麥積山寺在使用燈具方面應也不例外,匠師們在開窟造像及其彩畫時的採光,僧侣們夜間的照明以及石窟與佛殿之中燃長明[②]清油燈,用於供奉佛事,自然是在情理之中的。那麽,這十個被拿來當作調色用具的陶碗可能是由山寺中搜集而來,又被轉用爲調色用碗的。從(見圖5)出自北朝的九盞陶質油燈的局部組合燈具碗,可見其燈碗的實際使用情況[③],燈上的蓮花瓣與摩尼寶珠裝飾體現了佛教文化内涵紋樣浸及日常生活用具的延伸性,

---

① 參見陳履生編著《中國油燈》中對中國油燈文字述要部分,江西美術出版社,2007年;在張錦秀編撰《麥積山石窟志》第142頁歷代游人題記中有:"宋慶元五年(1199)……施燈油於聖寺………"據此可知在宋代,佛教信徒向寺院施燈油也是一種供養方式。

② 長明,即燈明(梵名),指燈火之明,又稱燈。亦指供奉於佛前的燈火,有油火、蠟燭火等類,與香花等均被廣泛用爲供養尊像之資具。見《佛教的法器》第三章相關内容。

③ 參見《中國油燈》第34頁圖片部分。


圖5 北朝陶質雙層九盞蓮瓣座燈綫描

也説明了這種型制陶碗在北朝使用的普遍性。

木制碗極有可能是寺院中所屬器具,既可用於盛水,又可用於盛放食物,也可由僧侶隨身攜帶作爲外出化緣用缽。從其圓餅狀平底足與南方出土的南朝陶瓷碗圓餅狀平底足的共性對照分析,可知此木碗當屬南朝器具體系範圍。由此可以假設,兩木碗很有可能是由匠師或僧侶自南朝帶入北朝而後至麥積山石窟寺。那麽,這兩個木碗便可能爲南北朝佛教文化廣泛交流的實物例證。木碗與陶碗的組合,可以間接證明麥積山石窟藝術是南北文化相互交融的産物。

總之,通過以上五點分析,可以證實此陶質調色碗及兩個木質碗確屬南北朝時期用品。但更確切地説是北周中期一直還在使用。由此而論,這些調色用碗可以斷定爲北周中期器物。

(二)敦煌出土木碗和陶碗資料與麥積山寺石窟出土木碗和陶質調色碗的對比

無獨有偶的是,近似於麥積山所藏的這批珍貴的古代畫具中的陶、木質調色碗,近年來,在敦煌莫高窟北區洞窟中亦多有發現,材質可分爲陶、鐵等類型,其器型外部特徵多爲平底上大下小之收分狀,據考古報告所知,這些用具均是被當做油燈來使用。當然,由於未見實物,尚無從判斷除考古報告中所稱的當做燈來使用外,究竟有無其他用途?由於資料不足難以草斷,但統計之後我們知道,在北區洞窟考古出土器物中,共有10個洞窟發現了近似陶燈,另有一個洞窟發現與陶燈造型十分相像的鐵燈一盞[1]。

此外,在敦煌莫高窟北區B168窟中出土的兩口木碗[2],無論其型制、製作工藝,均與麥積山出土的1、2號木碗十分相似。從出土時與之相配套的木質似雕塑刀、木筷、梳子等器具與麥積山石窟所出土彩畫調色器具對比可知,一個是塑匠日常用具或工具,另一個則是彩畫專

---

① 參見彭金章、王建軍編《敦煌莫高窟北區石窟》第一卷,文物出版社,2000年。在該卷圖版一九第5圖中有B40窟所出陶燈;圖版二二中第4圖有B43窟所出陶燈;圖版六〇第1–4圖爲B52窟乙洞所出4盞陶燈;圖版九四第3圖爲B59窟所出陶燈;圖版一一八第4圖爲B84窟所出陶燈。由上可知:此卷所載出土陶燈之洞窟共計5個。同氏編《敦煌莫高窟北區石窟》第二卷,文物出版社,2004年。於該卷圖版三四第3圖中有莫高窟第462窟所出陶燈;圖版六二第3圖中有B121窟所出陶燈;圖版一二〇第4圖中有B138窟所出陶燈二盞;圖版一二四第4圖中有B140窟所出陶燈;圖版中所顯示的出土陶燈的洞窟共有4個。同氏編《敦煌莫高窟北區石窟》第三卷,文物出版社,2004年。見於該卷圖版六七圖1中有莫高窟第464窟所出陶燈;圖版七五圖2爲出自B162窟的鐵燈,其型制與上述陶燈基本一致。本卷列出土陶、鐵燈之洞窟共2個。將上列三卷中所出陶燈之北區洞窟統計,可知有10個洞窟,另外,有出土鐵燈之洞窟1個,其出現幾率如此之多,可知此類陶制燈具在敦煌之普及。

② 參見《敦煌莫高窟北區石窟》第三卷,圖版一〇四第2、3圖中B168窟所出兩口木碗。

用器具。更有意思的是兩地出土器物中木碗均爲兩個,這其間又會有何聯繫呢?

天水與敦煌兩地相距千里,在佛教文化傳播流行的時代裏,除文化共性外,地域因素亦十分明顯。從莫高窟北區所出土陶燈、鐵燈、木碗的情況與麥積山出土的陶質調色碗與木質調色碗來看,其年代、用途均有殊異,但型制、工藝卻十分近似,這其中當然並不能排除一物二用甚至多用,此可不論。而其中最值得玩味的是兩地先民日用物質文化中相近的特質在器物上的具體呈現,在一個漫長的歷史時間段裏,竟多有相似,這種文化物質的同一穩定性,的確是值得我們仔細思考的一個問題。

近年來,關於敦煌壁畫畫稿已有學者專門研究,並出成果[①];但關於古代藝術家創作用具的研究成果則至爲稀見。在藏經洞所出P.3872號文書中,所列漆器用具即有盤子、疊子、壘子、碗、晟子、團盤等至少六種[②],分類之細、用途之專,絕不次於當代人們生活中之物質享受。至於古代石窟或造像、壁畫藝術門類用具之繁,分類之細,從文獻記載中,即可略窺一二[③]。有道是:"敦煌的文明歷史,以縮影的形式顯示了一個民族心靈的提升和追尋超越智慧的歷程,以一斑而得以窺見一個當時正是處於開花季節的偉大民族的心史[④]。"對於這些遺存的内容我們窮經皓首,用功以極,而對於創造這些古代文明背後的物質支持,我們向來知之甚少,亦或不甚關注,這其中的厚此薄彼,的確值得我們三思。以現存石窟中巨大的藝術品存量來剥絲抽繭,逆推創作藝術品用具的研究工作,確實是很有必要的。

(三)從這批出土調色碗中所殘存顏料還原古代石窟彩畫施工顏料的使用範圍

由對這十二個調色碗殘存色彩仔細觀察分析可知,當時所使用的彩畫顏料總共有七種顏料,分别爲:石青、石緑、朱砂、鉛丹(橘紅色相)、雄黄、石黄、白色等,黑色爲墨錠研磨而成。十個陶碗有兩碗一色,也有一碗一色,成組且交替使用;1號木碗中的白色爲"錠粉"[⑤],用時以清水調之就可使用而不再需要加熱,它是由立德粉加滑石粉加膠調製而成,不但可以做調色劑[⑥]用(10號陶碗中石青色加有白色,使石青色的色相變化即可證),而且還可以刷底色。白色的另外一種功能是:在繪製過程中,若出現差錯,可以用白色來覆蓋住畫錯部分,在白色之上再重新繪製,此法亦爲北朝壁畫所慣用。

從麥積山石窟第70、71、74、75、78窟等此時期洞窟彩畫現存遺跡中可以看出,這七種礦

---

① 此類研究成果較集中地見於沙武田《敦煌畫稿研究》,中央編譯出版社,2007年。

② 馬德編著《敦煌工匠史料》,甘肅人民出版社,1997年,第102頁。

③ 例如關於元代塑做釋門像、畫之用料的清單,可參考秦嶺雲點校,(元)佚名著《元代畫塑記》中《佛像》一章。見人民美術出版社,1964年版、2004年二刷本,第13—36頁,其中對於工程用物規定之詳盡、門類之齊用、數量之準確,其性質與當代工程中的用料預算表幾近一致。於上述記述中,我們完全可以較爲詳盡地掌握古代造像及繪畫的材料部分内容。

④ 參見姜伯勤《敦煌藝術宗教與禮樂文明》,中國社會科學出版社,1996年,第1—10頁,主要是第1頁。

⑤ "錠粉"的製作工藝,參見馬瑞田《中國古建彩畫》之第85、86頁。

⑥ "調色劑"解釋請參閱王雄飛、俞旅葵《礦物色使用手册》第11頁中有關滑石顏色的使用

物色在佛像及背光、頭光彩畫、洞窟建築壁畫彩畫中均有相似的具體使用。著彩部分基本以平塗法行色，畫中局部有暈染的跡象。混和色的運用已初見端倪，爲以後隋、唐歷代色彩行色的多樣化奠定基礎。在色調變化上以白色加入純色的多少決定顏色的色相變化，從而在有限的色種使用範圍内，在畫面上形成或豐富、或熱烈、或莊嚴、或寧静的視覺效果。

古代藝術家在有限的色彩使用中，追求出多變的視覺語彙，在整體中求變化，在限制中求多樣，這也充分顯示了我國古代藝術家的豐富經驗和卓異智慧。

(四)中國古代石窟藝術彩畫的繪製方法與該調色用碗的關係小議

在中國古代石窟藝術彩畫中，首先要做的是洞窟建築的彩畫，壁畫當屬建築彩畫的一個重要組成部分，最後才是塑像的彩畫。建築彩畫次序一般先從洞窟頂部開始，再逐步到四周窟壁牆面。壁畫的作用是用以增加空間的延伸性，增添和渲染佛教教化思想的環境氛圍。壁畫製作方法一般是先用白色做底色，將調好的立德粉（或加滑石粉色）輕刷在窟壁上，要求細而薄，通刷兩遍膠礬水。然後起稿打畫譜，並用淺朱砂勾綫之後，再將調好的顏色填充到畫面具體形象中，乾透後用墨綫勾勒醒稿綫，最後以膠礬水通刷畫面，用以保護畫面，達到防潮防腐效果。塑像的彩畫打粉底與壁畫相同，然後按效果要求二到三遍把顏色彩畫上去，最後用膠礬水噴刷①以防潮或防腐。尤其對面部、手臂及裸露肌膚部位要做特別處理，敷以蛋清②以擬似肌膚的潤澤感。

在洞窟整體彩畫過程中，因白色用量較大（俗稱白色爲百色之母），所以必須用大碗盛放才能滿足實際需要，因此白色調色用具1號木碗最大。2號木碗用以盛水，作爲筆洗使用，木質碗能保持水質不變，功用如同民間盛水的葫蘆瓢③一樣。因礦物顏料的極其珍貴，所以用小的調色碗作爲調色器具。另外，由於洞窟壁畫作業的複雜性及多變性，陶制小調色碗拿在手裏工作也方便靈活，使用得心應手。再者，小調色碗由於容積限制可以保證所調配顏色能很快用完，不致於因剩色時間長使膠液變質而造成浪費，從而確保色彩新鮮、飽和並與窟面結合密實。

---

① 噴刷膠礬水用以防潮或防腐的實例，在麥積山石窟第74窟中，佛像、菩薩像及壁畫之表面色彩上有如密集的小米粒般大小，但不顯眼的淡白色小點，其密度很大，顏色表面全部佈滿，不非常細緻觀察不易察覺到，但其對顏色色相本身沒有任何影響。筆者疑爲當時彩畫結束後通體用膠水噴刷的遺跡，此現象尚有待進一步研究，現暫以此討論。若要詳知其成分，需等來日運用科技考古手段加以樣本分析。

② 蛋清，中國傳統雕塑彩畫到最後，在處理塑像顏面及手臂等裸露肌膚部位時，多以蛋清敷面，使神像"肌膚潤澤"，逼真如真人效果。但此蛋必須是以無公雞受精情況下母雞所産的蛋爲原材料，民間習稱爲"素蛋"。

③ 葫蘆瓢，爲民間將成熟的狀如"梨"形的大葫蘆自中間鋸開取籽，待陰乾後，用於舀取水或米、面之用。葫蘆用作盛器，在我國民間歷史久遠，而且極爲普遍。將其置於水或米、面中不會影響水質及口感，且又無色無味，木碗的物理特性與之完全一致。

(五)討論的延伸——膠料的使用方法

古代彩畫匠師在用膠方面要求是極爲嚴格的。從膠的選擇、膠液的加熱方法、膠液在調色中的使用要求,以及膠礬水[①]中膠的使用比例上都是非常講究的。

古人用膠的種類有動物膠和植物膠兩種(另外,蛋黄膠有待進一步研究證實)。動物膠是以動物的皮或骨用水熬制而成,如皮膠,因皮膠熬開後有腥臭味,所以在佛教石窟的彩畫中限制使用,一般多用骨膠。據實際工作經驗可知在春、秋兩季氣候乾燥,入膠量應減小,夏季氣候潮濕入膠量要增大,以防跑膠(亦稱走膠,指在彩畫中由於膠水比例不當,致使膠液滲出形體之外)。而桃膠多在冬季使用,桃膠爲植物性膠,寒冷的氣候對它的使用影響不大,由於限制較小且不易凝固(定膠),便於從容繪製壁畫或塑像的彩畫,桃膠的這種自然特質的優越性,亦成爲古人最常採用的一種繪畫類用膠。

膠的熬制方法:古人是用陶鍋或砂鍋盛水加膠放在炭火上熬制,而10個小陶碗可直接放於木炭火之上加水加膠,熬制好再加顔料,這是針對骨膠而言。而據《礦物色使用手册》一書介紹,桃膠是在中國自古就被廣泛使用的植物膠,它易溶於水,吸水性較强,這種植物膠無需熬制,用清水或熱水泡開,用布濾去不純的雜質,就可使用。但桃膠乾後膠膜發脆易裂(適當加入蜂蜜可以增加牢固性,並防止開裂),它不如動物膠的柔韌度好,故不適合於厚畫法的使用。在今天的麥積山及敦煌等處石窟中的現存古代壁畫上,有一種色彩起甲龜裂的嚴重病害,被稱爲壁畫"癌症",直接影響到壁畫的壽命,主要原因即是古人使用膠液不當所留的後遺症。

由於礦物顔料本身是不含任何膠質成分的,因此也没有任何粘結力,若衹以純色作畫,則根本無法敷著到畫面上。在實際的彩畫過程中膠是顔料與畫面最重要的粘連媒介物。不同的礦物色在膠的使用上有不同的方法(如肌膚和服飾用法即有别),有濃、淡、稀、薄的量的微妙變化,在前人現實的壁畫繪製實踐中,更多是依靠長期的實際工作經驗。礦物色調色時,如果最初調入的膠濃度不夠,不能裹緊顔色顆粒,便會造成畫面色層剥落;如果加完膠後,研磨的方法不對,或研磨不夠充分,也會造成剥落。但是,過濃或是過量的膠液,會將色料顆粒與顆粒之間的空隙全部填滿,無法産生立體發色效果,直觀看上去就會造成畫面發色不鮮豔、不純正,即俗稱的所謂畫面"發蒙",嚴重時會使畫面顔色起甲,甚至引起畫面龜裂,破壞整個畫面效果。而恰當的膠色比例使用,會使完成的畫面,盡顯礦物質顔料本身特性,使畫面表層具有一種寶石般晶瑩的質感,柔和莊嚴而又温潤華美。這種起源於我國古代的特有繪畫形式,如今在日本的和畫、朝鮮的寶石畫中仍然被廣泛使用,近年來我國畫界所出

---

① 膠礬水的配兑方法是:膠1份,礬2份,清水8份(1:2:8),混合一體,攪拌充分,用膠礬水是爲了起托色,使吃色均匀不花,便於渲染的作用

現的一種新型的純用礦物質顔料的巖彩畫(又稱工筆重彩畫),則可視爲這種古代傳統技藝的復活及延伸,除了色彩用料的加工工藝具有現代性外,其原理一如古代。

古代匠師在石窟彩畫工程用膠過程中,都會遇到上述種種問題,但他們會根據自己積累的經驗做到最大限度的調和均衡,使彩畫工程效果達到盡善盡美的預期呈現。

四、由出土彩畫用具還原南北朝時期北方石窟彩畫的製作過程中工具的使用方法及反映的問題

(一)陶制顔料碗的使用

1. 古代匠師爲何要使用陶制碗調色

俗語云:"三分手藝,七分傢伙用具。"就是説古人要想幹好行内活計,家當用具是非常講究的,但這並非是説"用具"重要,而"手藝"不重要,衹是强調用具在行活操作中要想達到理想要求,没有講究點的用具是不行的,也正是古人所説的:"工欲善其事,必先利其器。"傢伙用具講究了,就能達到事半功倍的效果,反之,則事倍功半。古人是非常看重這一點的,當然也值得今人借鑒。

在石窟彩畫工程中,匠師從熬膠(泡膠)、調色、熱色等施工當中的實際操作工序的嚴格要求出發,衹有採用陶質調色碗才能達到所有操作工藝要求。陶質碗的特性有:①陶器的温熱性,能使温度不會太高,不至於把膠熬焦,從而失去膠性;②散熱緩慢且保温性能好,使膠色在一定時間保持長時間的恒温且不會凝結,有利於節約工時,避免了頻繁熱色的麻煩,而使工作變得輕鬆省時。③陶碗内壁表面磨沙性特點,有利於礦物色分子與膠離子的附著,在調膠與顔料攪拌時更利於將粉狀礦物顔料與膠液充分和匀,也可將顆粒較粗的礦物顔料進一步研磨得更細,也就是説同時起到研磨器——研缽[①]所具有的功能。④陶質碗體中殘留油脂可阻擋所調色膠中水分滲透散發,保持足夠的水分,短期内不至於使膠色因水分快速散發而起皮變稠,尤其在氣温較高的季節作業,根據經驗,以及古人的普遍説法,氣温較高時,如果用瓷碗或瓷碟調色,一天工作結束後,當天即要將其中的膠液與顔料分離,此謂"漂膠"[②],以利顔料隔日使用,用以確保顔料的鮮豔度不變。

礦物顔料無論是古、今均爲特别珍貴的彩畫材料,在彩畫施工當中要刻意減少浪費,因此,型制較小的陶碗也能達到節約的要求。一物多用、功能齊全、效果顯著、取材便利,應該説是古人使用陶制調色用具以實用爲出發點的最直接選擇。

---

① 研缽,屬研磨器具,是由古代研磨器具發展而來。當代均是陶瓷製品,外壁施瓷釉,光滑温潤,内壁爲瓷土粗質面,有粗糙的磨砂表面,用於研細粉狀顆粒,如中藥鋪中多用此器來研磨朱砂、雄黄、赭石等中藥用礦物性藥料。本文討論的10個陶質調色碗的内部特徵恰巧與之相同,古代匠師用此陶碗調色,推測其實際應用功能也應具有研缽的性能。

② 漂膠製作工藝,參見王雄飛、俞旅葵《礦物色使用手册》第54頁"漂膠的方法"

2. 陶制調色碗的加熱方式

由這10個小型陶質碗外壁和底部煙熏痕跡及火燒的跡像可知：古代匠師在熬膠、熱色時是直接將陶碗置於火上加熱的，用火應該是木炭火或其灰燼的餘熱。麥積山石窟地處寒濕的小隴山林區，在當地，木炭加工業自古至今一直未曾中斷，而今集市亦常有銷售，在寺院中，僧人冬季也多採用鑄鐵火盆燃燒木炭用以取暖。古代匠師在洞窟工作中用火方面當別無它法，亦應用此法。而鑄鐵火盆的使用一直到當前，在麥積山石窟周圍居民家中嚴冬時節仍然還有人在使用它，衹是用途多限於取暖或加熱食物，如熬茶或烤餅等的日常生活需求方面。在現代使用礦物質顔料加熱過程中以多用電爐（有安全隱患）、電磁爐等更爲方便、清潔的加熱用具。隨著現代化工業技術的高度發達，礦物顔料在製作加工方面已相當先進，在顔料的使用方面更加方便快捷，基本上都以光潔的白色陶瓷碟或碗作調色用盛器。與古人相比較而言，存在著許多不足之處或麻煩，如瓷釉的拒熱性，使加熱時間變長，而散熱快又使膠液很快凝結，致使彩畫工作費時和產生了不必要的麻煩。

需要説明的一點是，熬膠是針對動物膠（骨膠、皮膠）而言，至於使用桃膠，那就衹能是針對調製白色的1號大木碗而言了。有一種可能是：古人在骨膠或桃膠加熱過程中，是分器專用，針對膠類不同的物理性能，分別使用陶、木兩類器皿進行加熱。

（二）木制碗的使用方式

1. 1號調白色用木碗的情況可能有以下幾種：一是如果古代匠師以製作“錠粉”來使用的話，則不需要加熱，用法前文已述，此不冗敘；二則若用動物膠料還可採取隔水加熱法，即將木碗放置於盛水鍋內，碗浮於水上加熱；再者若用桃膠則不需加熱，可於木碗中直接和膠使用（從1號大木碗中內壁周圍有殘留微發黄的滲膠痕跡可以證明）。

2. 2號大木碗用途：首先在使用功能上是作爲筆洗，盛水所使用的。古代匠師在收工前，將所用毛筆或刷子等工具在碗中清洗乾淨，以備異日再用；二來當彩畫工程結束時，將使用過的十個小陶碗重疊倒置放於該木碗中，然後再把1號大木碗對扣起來存放，除了便於收納外，尚可起到防塵及保護作用。由2號木碗中底部的石青色圓形印跡可以斷定置放方法爲倒扣層疊法，這在當時出土時的原始狀態也可説明。

3. 全器的組合

這10個小陶碗和2個大木碗被非常有機地組合在一起，對於古代匠師有條不紊地進行彩畫施工起到了助益作用，其中甚至反映出當代大工業化生產中慣用的“模組化”生產的某些特性，從中不但反映出古代匠師選取工具的慎密程度，而且也體現出北周中期前後陶制手工業日用品的發展中多途並舉的組合實用狀況。相信這組彩畫用具的更深層次，如器物的物理學分析、色彩化學分析等方面問題餘後的深入研究，雖尚需假以時日，但一定會再有所

發現。

五、餘　論

通過以上的探究,毫不起眼的隻碗殘色竟能使這古代匠師的遺留器物與麥積山石窟的偉大藝術品之間的因緣關係略述一二,給我們的後來研究者提出了更多的思考空間,此文若能拋磚引玉,引發學界對於古代石窟藝術製作材料工具與技法的更多關注與研究,那將使我感到由衷欣慰!

附記:我在此文撰寫過程中,惠蒙麥積山石窟藝術研究所考古學者屈濤先生鼎力相助,攝影師孫永剛先生提供相關照片,庫房管理員張蕊霞、張萍女士等提供幫助。謹此致謝!

2009-2-14

(中國　麥積山石窟藝術研究所)

文獻研究

從石幢談敦煌的陀羅尼儀式作法

郭麗英

近幾十年來,考古和文物等刊物不斷發表國内各地出土的佛教碑刻信息,中外學者也對流落海外博物館和私人的佛教藏品非常的重視,並出版了一些專題論文刊物。事實上,石刻物品早已爲清末民初好古好事學人所關注并記録成書,匯集成的石刻史料,成爲近代研究者的不可缺的寶貴工具①。於此洋洋大觀的佛教石刻中有一種石柱稱爲“經幢”或“陀羅尼幢”。清朝末年研究敦煌出土文書的第一人葉昌熾(1849—1917)先生對此經幢上所刻的文字相當欣賞并收藏有八百種以上的經幢拓片,稱其書齋爲“五百經幢館”。他於其專著《語石》一書中專編一章節討論經幢,依時代大約介紹幢上刻文内容②。近百年來,前前後後有中日學者或有篇章加以概述,或以所出土者作零零星星的報告。較完整者爲臺灣中研院學者劉淑芬女士於1996年發表的她的第一篇研究經幢論文,及其後續二篇(1997,2003),均刊於臺北《歷史語言研究所集刊》③。

經幢刻經内容:佛頂尊勝陀羅尼經

所謂“經幢”或“陀羅尼幢”者,爲一八面石刻柱,上有幢頂蓋,或一層、二層,或多層,上飾蓮花瓣,亦雕刻有佛、菩薩或神王等形像。幢身八面上刻有佛教經文和陀羅尼咒語(*dhāraṇī*)(圖1)。石刻史料有關經幢的記載可上溯武則天當政時期(684—705),當時的八面石柱刻經已刻有“幢”字(圖2,幢額題:“佛頂尊/勝陀羅/尼之幢”)。早期經幢所刻經文大致爲“佛頂尊勝陀羅尼經”。除經録提及北周保定四年(564)有“尊勝佛頂陀羅尼并念誦功能法”一譯本外,此經自679到710年前後共有五種漢譯本④。按唐沙門彦悰682年經序,第一譯本爲唐朝散郎行鴻臚寺典客令杜行顗和寧遠將軍度婆所共譯奉進,時爲儀鳳四年(679)正月五日。因

---

① Dieter KUHN, Helga STAHL eds., *Annotated Bibliography to the Shike Shiliao Xinbian* 石刻史料新编 (*New Edition of Historical Materials Corved on Stone*), Heidelberg, 1991.

② 葉昌熾撰,柯昌泗評,陳公柔、張明善點校《語石·語石異同評》,中華書局,1994年,第272—286頁。

③ 劉淑芬《佛頂尊勝陀羅尼經與唐代尊勝經幢的建立——經幢的研究之一》,《中研院歷史語言研究所集刊》67本1分(1996),第145—194頁;《經幢的形制性質和來源——經幢的研究之二》68本3分(1997),第643—786頁;《墓幢——經幢研究之三》74本4分(2003),第673—763頁。於2008年上海古籍出版社集此三篇論文以《滅罪與度亡:佛頂尊勝陀羅尼經幢之研究》爲題作單書出版。其他有關著作可參看郭麗英《仏頂尊勝陀羅尼の伝播と儀式》,《天臺学報特別號:国際天臺學会論集》(日本)2007,第20—24頁。最近有關論文爲林韻柔《唐代佛頂尊勝陀羅尼經的譯傳與信仰》,《法鼓佛學學報》2008年第3期,第145—193頁。

④ 參(唐)慧琳(737—820)《一切經音義》,《大正藏》(以下用T.表示,接上册數和頁數)T.2128,54: 544a-b.



圖1 潞城幢



圖2 尊勝寺幢

第一譯本隱避廟諱國諱，唐高宗讀後向杜行顗表示，佛經既是"聖言"不須用諱字，故下旨令內庭宮中譯師中天竺法師地婆訶羅(Divākara)爲首重翻梵本。此爲第二譯，時爲永淳元年五月二十三日(682)。此後地婆訶羅因預計歸回本鄉印土，於685年在準備離開中土前夕又重翻一本，此爲第四譯本。此第四譯本加插入解釋經中某些細節，故其經文比他自己先前譯本經文幾乎長了二倍之多。地婆訶羅於688年病死於中土，未曾如願返鄉。義淨由旅居印度返唐之後，於710年又加譯了一本，此爲第五譯。五譯本詳情見下表：

	經題	卷數	譯者	譯年	序文	《大正藏》編號及頁次
一譯	佛頂尊勝陀羅尼經	一卷	杜行顗、度婆等	679	無	T.968, 19: 353a1－355a5
二譯	佛頂最勝陀羅尼經	一卷	地婆訶羅	682	彦悰序 T.969, 19: 355a11－b13	T.969, 19: 355b17－357a29
三譯	佛頂尊勝陀羅尼經	一卷	佛陀波利(Buddhapālita)、順貞	683之後	志静序 T.967, 19: 349b1－c19	T.967, 19: 349c24－352a26
四譯	最勝佛頂陀羅尼淨除業障咒經	一卷	地婆訶羅	685	無	T.970, 19: 357b26－361c17
五譯	佛説佛頂尊勝陀羅尼經	一卷	義淨	710	無	T.971, 19: 361c22－364b3

雖然"佛頂尊勝陀羅尼經"有三種唐朝宮中官譯本,可是民間各地流傳的卻是一未得朝庭認可的本子,即683年前後由一稱佛陀波利的梵僧和一稱順貞的漢僧共譯的本子。由年代前後順序而定,可説是第三譯本。此本亦有經序,爲一不知名的唐僧人志静所撰。序文敘述佛陀波利從印度到五臺山参拜欲求見文殊師利菩薩,得菩薩化作老人指點,返回印度尋得佛頂尊勝陀羅尼經梵本再度來中土,并以其所攜來的梵文寫本上奏唐高宗。高宗遂令日照三藏(即地婆訶羅)[1] 和當時司賓寺典客令杜行顗等共譯此經[2]。譯完之后,帝令賜給佛陀波利絹絲三十匹,留經梵本在朝庭内供養。幾經佛陀波利懇心求請,唐高宗終於把梵本還給佛陀波利。得其梵本后,波利遂至唐京西明寺找一善解梵語漢僧順貞,共翻梵本經成漢文。此后波利攜其經梵本入五臺山永不再出山。儘管這具有相當濃厚傳説性的序文前後矛盾,并且也有與史實不合之處,但此編序文卻與佛陀波利譯經本共同被刻在石經幢上。而且佛陀波利遇文殊菩薩的故事盛傳於五臺山。此後,高僧傳、五臺山志等均有所記載並有畫蛇添足的故事[3]。其他四種"佛頂尊勝陀羅尼經"漢譯本除了刊録於諸佛藏經外,也未見有人抄寫或鎸刻於石幢或其他金石上[4]。

石幢上其他刻經

隨著歷史改朝换代,石經幢上所刻的經典内容亦跟著年代變遷也有所改變。在7世紀上半葉二三十年間,經幢上所刻的佛陀波利本"佛頂尊勝陀羅尼經"一般祇佔八面經幢的七面,最後或最前一面刻"般若波羅蜜多心經"或"六門陀羅尼經"或"金剛般若波羅蜜經"等經文較短的經典。據石刻史料的記載和我個人的收藏,最早刻有志静序文的經幢祇能推溯到

---

① 日照爲 Divākara(地婆訶羅)漢譯名。

② 以翻經次序看此當爲第一和第二譯本。

③ 以后傳説佛陀波利進入了五臺山金剛窟,並傳説他曾引導"淨土法會念佛"名僧法照参見文殊菩薩故事、參贊寧(919—1001)《宋高僧傳·佛陀波利傳》、T.2161,50:718a-b和《法照傳》、T.2161,50:844a-845a;戒珠於984—987年間撰《淨土往生傳》,T.2071,51:121b-122a;及延一於1097年成書的《廣清涼傳》中"佛陀波利入金剛窟"(T.2099,51:1111a-b)和"法照和尚入竹林寺"(1114a-1116a)二條故事。

④ 其中祇有義淨譯本刻於房山石經。第九洞内有二刻本,有唐大中十二年(858)和唐咸通三年(862)題記。第八洞中有一唐開元二十八年(740)刻本,但這題記上寫經文爲唐佛陀扇多譯。第七洞中有一佛陀波利譯本,但無題記年。見《房山雲居寺石經》、中國佛教協會編輯,文物出版社,1978年、第110頁。唐咸通三年題記刊録在北京圖書館金石組和中國佛教圖書文物館金石組編《房山石經題記彙編》、1978年、第277頁。事實上唐咸通三年題記是唯一提及佛陀扇多譯"佛頂尊勝陀羅尼經"的記録。據智昇730年所撰的《開元釋教録》,佛陀扇多(Buddhaśānta)漢譯名爲覺定、原爲北印度人、於北魏孝明帝正光六年至孝静帝元象二年(525—539)於洛陽白馬寺和鄴都金華寺翻譯佛經,所翻的經典中没有"佛頂尊勝陀羅尼經"(T.2154、50:542b)。唐咸通三年題記中佛陀扇多很可能是佛陀波利之誤。另中國佛教圖書文物館1988—1993年間編《房山石經·遼金刻經》第五册(第70—71頁),録有一義淨譯本,刻於"種種雜咒經"之后。

唐開元十九年(731)[①]。如此志静序文取代了其他簡短的經典。大約於唐天寶年間(742—756)起經幢上常常衹有刻“佛頂尊勝陀羅尼”,没有經中其他文字也没有經序。這現象應與唐密教之興盛,不空(Amoghavajra,705—774)和善無畏(Śubhakārasiṃha,殁於735年)等來自印度的密教大師推動陀羅尼的持行念誦有直接的關聯。此后,其他字句較長的陀羅尼,如“無垢淨光陀羅尼”或是“千手千眼大悲咒”等,也跟著與“佛頂尊勝陀羅尼”同時刻在石幢上。字句較短的陀羅尼和真言,如“文殊師利菩薩五字真言、六字真言和八字真言”、“大輪金剛真言”、“七佛俱胝佛母心陀羅尼”、“無量壽根本如來陀羅尼”或“阿彌陀心真言”,也有與“佛頂尊勝陀羅尼”同刻在同一經幢的現象。又例如在葬禮送終往生儀式上所用的真言咒語,爲死亡者滅除罪惡的“滅罪真言”,爲死亡者洗除身體業障的“淨身真言“,爲死亡者除去由口嘴語言上所犯罪惡的“淨口咒”,爲亡者打破地下牢獄門的“破地獄真言”,爲亡者打開喉頭以便接受甘露水的“開喉真言”,再爲已亡者解除在生時與人所結下的冤怨的“解冤結真言”及幫助亡者往生淨土的“往生咒”,等等如此真言咒語於9世紀中葉起也跟隨着刻在墓塚院園中所建立的刻有佛頂尊勝陀羅尼的石經幢上。這種塚墓間石幢即爲劉淑芬女士所稱的“墓幢”。其他單獨刻於一幢的陀羅尼經典有“大佛頂陀羅尼經”,即“大佛頂首楞嚴經”中的第七卷陀羅尼經文(T.945[7])。這部陀羅尼,一般稱爲“大佛頂陀羅尼”,又稱爲“一切如來白傘蓋大佛頂陀羅尼咒”,也簡稱爲“大白傘蓋神咒”。唐朝三代國師不空三藏和他的門下弟子均非常重視推崇念誦抄寫“大佛頂陀羅尼”和“佛頂尊勝陀羅尼”。唐寶應元年(762)於代宗皇帝生辰日,不空三藏曾向皇上供奉進送一用白檀木雕刻成的摩利支天神像和一用印度梵文字書寫成的“大佛頂陀羅尼”以慶賀代宗的壽辰[②]。於永泰元年(765)唐代宗下敕令每個以不空三藏恩師金剛智和上命名的全國“金剛智灌頂道場”各自選擇出家沙門十四個人爲唐朝永遠不斷地長久保持念誦“佛頂咒”[③]。於此十年之后,代宗大曆十年(775)十月十日,不空的弟子大興善寺沙門惠果同時又向代宗進表請僧侶們念誦“佛頂咒”。惠果的請表可能希望佛頂咒的念誦不衹限於金剛智灌頂道場而是希望全國寺廟僧侶普遍的執行。隔年,大曆十一年(776)代宗即下詔命令唐朝京城及諸州各寺的僧尼們限定在一個月之内念誦背熟“佛

---

① 此幢立於河南鞏縣石窟寺,見洪頤煊(1765—1837)《平津讀碑記》卷6:1b。但此幢曾於854年重修。又據陸增祥(1833—1889)《八瓊室金石補正》卷46:26,這一幢於948年重修。志静序是否於重修時再補上已不可得知。幢上刻文編刊在河南省文物研究所《中國石窟:鞏縣石窟寺》,1989年,第291—293頁。由陝西考古所前所長韓偉先生寄給我的陝西隴縣博物館所藏開元十六年(728)立幢拓片上可證明幢上所刻的“佛頂尊勝陀羅尼經”衹有經文,没有經序,這幢上第八面上所刻的是《六門陀羅尼經》。據唐慧立688年撰成的《大慈恩寺三藏法師傳》,《六門陀羅尼經》爲唐玄奘(602—664)所譯(T.2053、50: 254a25)。其他7世紀時所撰的經録,如道宣664年撰《大唐内典録》(T.2149、50:320a17)和靖邁664—666年間撰《古今譯經圖紀》(T.2151,50: 367b18)等,也都記《六門陀羅尼經》爲玄奘所譯,又智昇730年撰《開元釋教録》也沿襲《大唐内典録》所記(T.2154、50: 556a20)。不知爲何此728年幢上未刻譯者玄奘之名。

② (唐)沙門圓照(788年活躍於長安西明寺)集録《代宗朝不空三藏和上表制集》(T.2120、52: 829c)。

③ (宋)志磐撰《佛祖統紀》(1269年成書)卷四一:“敕於金剛智諸灌頂道場選沙門十四人爲國長誦佛頂咒。”(T.2035、49: 378a)

頂尊勝真言”(即佛頂尊勝陀羅尼),并且每人每天必須念誦二十一遍。在每年正月一日每一佛教寺院則必須向朝庭報告前一年各寺院僧尼所念誦尊勝真言的遍數[①]。如此我們可想像當時各僧尼各自抄寫攜帶“佛頂尊勝真言”抄本以作背誦的情景,或者圍繞禮拜寺廟院堂中石幢並按著幢上所刻寫的佛頂尊勝陀羅尼念誦的景況。

石經幢的分佈

日本旅唐游學僧人圓仁於他的《入唐求法巡禮行記》唐會昌四年(844)七月十五日一條記有唐武宗滅佛敕令毀拆“天下尊勝石幢、僧墓塔”等事[②]。如此我們可想像從7世紀末至唐會昌年間,唐朝國境内各處寺廟及塚墓間石幢林立數字應已上萬上千。在會昌毀拆之后,唐宣宗復興佛教,修古立新,石幢的建立又極盛一時。今我依據石刻史料、各地出土彙報及其他所見,收集尚存有記年銘文的經幢將近三百件。其年限從7世紀末到13世紀下半葉(698—1285)。其中除了十幾件未明立幢地點外,它們所分佈省份數量及年代,如下表:

省名	年代時間	數量
陝西	725—974	65
河北	702—1285	46
河南	731—1127	46
浙江	826—969	42
山東	719—1150	28
山西	698—940	16
江蘇	728—958	15
福建	854—1031	7
四川	745 —1183	5
湖北	894,963,993	3
遼寧	1044,1056,1120	3
安徽	884,985	2
廣東	945	1
甘肅	939	1

① 《代宗朝不空三藏和上表制集》(T.2120,52:852c)。

② 小野勝年《入唐求法巡禮行記の研究》,東京鈴木学術財団,第四册(1969),第71頁。

由於年代久遠,各地所收集保存記載各有不同,以上所記的衹能作一參考,當然不能完全代表各地方整個歷史上所立石幢的實際狀況。不過它還是可以反應造幢的一般史實。我們發現,甘肅省河西走廊通道上衹記録有一幢。據張維於1938年出版的《隴右金石録》記載,此一幢發現於1934年天水城西,距敦煌有1376公里。石幢衹剩中段,所餘可讀的銘文有"晉天福四年(939)"等字[①]。除了天水經幢和隴右地區各墓志、造像碑、功德碑等有關佛教石造物件外,《隴右金石録》中還記有三件石造物品,均稱爲"幢"。一爲刻有梁"大同二年(539)"的"造像石幢",爲在1929年當地鄉人在敦煌三危山觀音堂廢址中掘出。據描述,此石分作三段,上段圓形,鑿有四面佛龕,各刻一坐佛;中段圓形,刻"金剛經";下段作六面,各刻一立佛。石爲"信士張瓔"爲其亡母所造[②]。這件稱作"幢"的石刻應類似殷光明和張寶璽兩位先生所研究發表的北涼石塔,衹是所刻的經典不是大多數石塔上刻的"十二因緣經"[③]。第二件石刻爲1930年於敦煌鳴沙山麓白馬塔中發現。它是一高二尺七寸的圓形柱,也刻金剛經,故被稱爲"金剛經石幢",但銘文上没有年號的記載[④]。第三石在敦煌西郊岷州廟中,僅存一半,高二尺餘。張維稱它爲"梵文經幢",并描述"石分三層,上刻佛像,中爲隸書經文,下有梵文。相傳清雍正時(1723—1735)黨河水暴發時所得"。這石亦無年代記載[⑤]。以上前二石或許爲敦煌同仁所知,并且曉得它們目前收藏在何處?據殷光明《北涼石塔研究》一書(第51—53頁),第三石今藏在敦煌研究院。雖然張維把三件石刻全稱爲"經幢",但據其形狀和雕刻内容記載,均難以列入本文所談的八面石經幢之類。

經幢上所刻的"陀羅尼啟請"文

"佛頂尊勝陀羅尼"使用的漢字音譯字句和文句長短在同一佛頂尊勝陀羅尼經的五種漢譯本中都各有所出入,其中不衹是譯音用字的不同,咒語的文句長短也有所不同。陀羅尼的念誦必須發音字句真確不離梵音才有靈驗。志静雖然爲佛陀波利譯本作序文敘述波利見文殊菩薩於五臺山故事,致使波利經本廣泛流傳於世,但他還是懷疑波利本中陀羅尼的梵音漢譯的準確。因此在他的序文中自述他請教於日照三藏(即地婆訶羅)"尊勝陀羅尼"的正確讀音念誦法,並以他所學得的改正佛陀波利譯本内的陀羅尼音譯字句,編録在經本文之后,以警惕往後學者[⑥]。如此尊勝陀羅尼在五個不同譯本中已至少有六本不同的音譯本,再加上善

① 張維(1891—?)《隴右金石録》,第70—71頁。同書第5頁記有另一幢發現於天水南廓寺,但其紀年衹有"乾"一字可讀,或猜測爲前蜀乾德三年(965),但張維對所記的内容有所疑問。所以我也不把它列入有紀年幢内。

② 張維《隴右金石録》,第53頁。

③ 殷光明《北涼石塔研究》,臺灣覺風佛教藝術文化基金會,2000年;張寶璽、殷光明《甘肅佛教石刻造像》,甘肅人民美術出版社, 2001年。

④ 張維《隴右金石録》,第61頁。

⑤ 張維《隴右金石録》,第61頁。

⑥ 各版本陀羅尼多有差異,長短也不同。波利譯本在《大正藏》上除録刊高麗本外,其他明本和宋本也刊登在經本之后(T.967,19: 350b25-c29; 352a28-b25; 352b26-c22)。

無畏(735年亡)所撰述的《尊勝佛頂脩瑜伽法》[1] 和不空(705—774或770)的《佛頂尊勝陀羅尼儀軌》[2] 中的兩種尊勝陀羅尼的不同的音譯本,和其他流傳的本子,在8世紀時此陀羅尼至少存有十種以上版本。如此尋求原來的"真本"成爲念誦此陀羅尼祈求靈驗、爲死亡親人滅罪往生、爲己身及在生者祛病求福延壽等的一個主要課題。民間傳説的幾件靈驗故事談到一新的"尊勝陀羅尼靈驗本"。據説它是由不空的師父、同爲印度僧人的金剛智在五臺山傳授給一叫王開士的在家居士。靈驗故事中稱金剛智大師所傳授的本子與佛陀波利本譯本的文句大體相同,但多出九句六十九字,故稱金剛智本爲"加句靈驗佛頂尊勝陀羅尼"[3]。按《加句靈驗佛頂尊勝陀羅尼記》一書内容,這部靈驗記爲8世紀中唐朝議大夫武徹所敘述,后由僧人惠琳(737—820)録寫成書[4]。現《大正大藏經》上所刊本在惠琳作記之后又加上一爲開元二十六年(738),二爲長慶三年(823)的二件因念誦"加句靈驗佛頂尊勝陀羅尼"得到感應的故事[5]。跟據洪頤煊(1765—1837)撰寫的《平津讀碑記》這兩件感應故事曾刻在浙江鄞縣(今奉化縣)阿育王寺唐咸通十年(869)五月二十八日所立的佛頂尊勝陀羅尼經幢上。這石幢上先刻有"加句佛頂尊勝陀羅尼經序"[6]。但是洪頤煊没提到這"經序"内容,也没提到幢上是否也刻有惠琳所録記的幾個感應故事。今《大正大藏經》所刊印的"加句靈驗佛頂尊勝陀羅尼記"本是跟據《日本續藏經》内的刊印本印成。惠琳所記和稍后民間再流傳的加句佛頂尊勝陀羅尼靈驗故事很可能由江浙地區傳至日本。約在八十年以後,在中國本土經幢上所刻的"加句靈驗佛頂尊勝陀羅尼"的文句内容又有新的特殊進展,但是新的文句似乎没傳到日本,然而在越南寧平省華閭地方10世紀下半葉由南越王丁匡璉所立的"佛頂尊勝加句靈驗陀羅尼"幢上卻刻有這些新的文字句子[7]。

自10世紀初,經幢開始在經題上刻有"加句靈驗"四字表示所刻的佛頂尊勝陀羅尼爲"加句靈驗"本[8]。幾乎同一時代,在尊勝陀羅尼前有向佛頂尊勝陀羅尼作"啟請"的文句出現。這些句子的構造寫法類似七言偈句詩,稱爲"佛頂尊勝真言啟請"或"佛頂尊勝陀羅尼啟

---

① T.973、19: 373a28-373a29. 二儀軌經中均稱"佛頂尊勝陀羅尼"爲"真言"。《大正藏》也把其他另一"佛頂尊勝真言"本同時編入卷上之后:T.973,19: 377a1-b6。

② T. 972、19: 367a5-b28.

③ 《加句靈驗佛頂尊勝陀羅尼記》、T.947C,19: 386-387

④ 《加句靈驗佛頂尊勝陀羅尼記》言這些靈驗傳記爲"〔惠〕琳於成都府右經藏中得之",並加記"如意二年三月二十三日"(T.974, 19: 386c26-28) 按:如意二年應爲692年,這與惠琳生年不合(737—820)。高麗本編者亦注意到此矛盾,故加注"如意在勘"四字。

⑤ T.974C、19:386c29-387b8.

⑥ 洪頤煊(1765—1837)《平津讀碑記》三續卷下、第18頁。

⑦ *Epigraphie en chinois du Việt Nam* /《越南漢喃銘文匯编》,[越南]漢喃研究院、[法國]遠東學院出版,1998年,第51—72頁。參見以下"佛頂尊勝加句靈驗陀羅尼啟請"文A本。

⑧ 最早者爲934年,題爲"加句靈驗佛頂尊勝陀羅尼真言"。見陸增祥(1833—1889)《八瓊室金石補正》卷79,第28b-29b頁。

請"[①]。自11世紀前半葉起又稱爲"加句靈驗佛頂尊勝陀羅尼啟請"[②]。但這種啟請文句不祇限於刻有佛頂尊勝陀羅尼的經幢,其他如刻著"千手千眼觀世音菩薩大悲陀羅尼"或"大佛頂陀羅尼"等也加附有類似的啟請偈。佛頂尊勝陀羅尼和觀世音菩薩大悲陀羅尼常常連刻在同一經幢上。目前可追溯最早的這種二陀羅尼同刻經幢爲於唐太和三年(829)七月八日立在陝西西安的一經幢[③]。白居易於太和九年(835)在他的洛陽住宅所立的經幢也是同時刻上佛頂尊勝和觀世音大悲二陀羅尼[④]。在10世紀下半葉時也出現"觀世音菩薩大悲陀羅尼啟請文"與"尊勝陀羅尼啟請"同時刻於一經幢的現像。現可找到最早刻有"大悲陀羅尼啟請文"的經幢是於宋雍熙四年(987)四月二十日山東青州一清涼寺內一稱李恕的在家信徒爲自己所立的經幢。經幢銘文上記載李恕因離鄉甚遠恐自身亡後没人爲他辦後事,所以他先"自建墳塋"同時所立一經幢。他的石幢上同時刻有1)"佛頂尊勝真言啟請"和2)尊勝陀羅尼、3)"大悲陀羅尼神妙章句啟請"和4)大悲咒,再加上5)"佛説般若波羅密多心經"。最後爲"立幢人"李恕的自敘文[⑤]。如本文前面已提到"大佛頂陀羅尼"出自"大佛頂如來密因修證了義諸菩薩萬行首楞嚴經"的第七卷。它爲所有刻在經幢上的陀羅尼中文字最多最長的陀羅尼,它又稱"一切如來白傘蓋大佛頂陀羅尼咒"。這件最長的大佛頂陀羅尼常常獨立地刻在一經幢上。最早的例子是刻於唐大和六年(832)八月十八日立於古長安城南終南山真空寺內的經幢[⑥]。又值得一提的是於唐大中十一年(857)四月二十七日浙江歸安(今湖州和吳興縣境)天寧寺有爲一名王用的佛弟子和他的四個兒子一家人所建的二經幢,立在寺內大殿東西兩邊。西邊的經幢稱爲"西幢",上面刻整個"大佛頂如來密因修證了義諸菩薩萬行首楞嚴經卷七"全部經文;立於大殿東邊的,稱"東幢",上面刻有"佛頂尊勝陀羅尼經序"和"佛頂尊勝陀羅尼經"本文[⑦]。"大佛頂陀羅尼"或偶爾也與"大隨求即得大自在陀羅尼神咒"一齊同時各刻一幢,二幢相對同時聳立於寺院內,例如吳越國王錢俶建於965年所建立的"大佛頂陀羅尼"和"大隨求陀羅尼神咒"二經幢[⑧]。另外,幢上刻有"大佛頂陀羅尼啟請"文的例子可見於在宋淳化元年十二月二十八日(=西曆991年1月16)日所建並樹立在福建泉州招慶禪院

① 最早者可見於941年和971年立山東青州幢。段松苓(?)《益都金石記》(有武億1795年序)卷2,第22—25和29—31頁及法緯堂(1843—1907)《益都縣圖志》卷27,第42和52—54頁。

② 最早的是於1021年在山東昌樂縣所立的經幢 這一經幢爲濰州昌邑令張拱辰爲其亡考亡妣所立。這幢立於其父母塋闕内。趙文琴《昌樂金石續志》(1934年出)卷17,第13—16頁。

③ 此幢上面同刻"尊勝陀羅尼咒"和"千手千眼觀世音菩薩廣大圓滿無障礙大悲心陀羅尼咒"、王昶(1725—1806)《金石萃編》卷66,第38—39頁;武樹善《陝西金石志》(1934年出)卷17:9;李慧編《陝西石刻文獻目錄集存》,三秦出版社,1990年,第150—151頁。

④ 溫玉成《白居易故居出土的經幢》,《四川文物》,2001-3,第63—65頁。

⑤ 段松苓《益都金石記》卷2,第31—32頁;法緯堂編《益都縣圖志》卷27,第56—57頁。"佛頂尊勝真言啟請"、見下文D本;"大悲陀羅尼神妙章句啟請"、見本文"附錄甲、2."。

⑥ 王昶《金石萃編》卷66,第43—44頁;李慧編《陝西石刻文獻目錄集存》,三秦出版社,1990,第138頁。

⑦ 阮元(1764—1849)《兩浙金石志》卷3:23;陸增祥《八瓊室金石補正》卷48,第6—8頁。

⑧ 阮元《兩浙金石志》卷5,第2—3頁。

内的大佛頂陀羅尼石幢[1]。

在陀羅尼"啟請"偈句未盛行以前,經幢上常刻有僧人、文人、名人,如李白(701—762)、柳宗元(殁於817年)等,或地方當地官員及秀才等,所作的各種贊文、銘文或序文詠頌稱揚經幢能使人祛病延壽滅罪往生的神驗功能[2]。多數贊文及銘文常以四言、七言詩句表達,並有時刻在經幢上的陀羅尼前面與"陀羅尼啟請"一樣佔在石幢上的同一空間。如此,陀羅尼啟請似乎取代了往先贊文的位子。那麼啟請偈句的文字構想是否受前先贊文文體形式影響?則未能得知。但重要的是"啟請"本身具有的涵義,特別是"陀羅尼啟請"所代表的意義。在整個佛教儀禮實行過程中敬禮"啟請"佛菩薩等神人降臨道場一直是儀禮作法程次中不可缺少的一步驟。在讀頌宗教經典前印度僧人一般均先漱口洗淨雙手使自身清淨,接著請佛禮佛,念誦敬禮佛菩薩三寶並稱贊佛功德等偈句。這些頂禮的偈句均常抄寫在梵文貝葉寫本的經文前,以供念誦持經人使用。這就是漢譯佛典中的"開經偈"。雖然大部分的漢譯經典寫本幾乎不加上"開經偈",但是在唐朝儀禮作法的經本上提首前則常常抄寫有類似的開經偈。其他漢傳禮懺儀式五步驟中在懺悔清淨後,得必須"請佛住世"。六朝時的禮懺文也必須請佛菩薩及"幽顯大衆"證明禮懺人的虔誠懺悔發願等事。其他所有的儀軌作法也必須請佛菩薩等神明降臨道場授禮使整個儀軌程次圓滿,完成所請求作法的目的。密宗曼陀羅作法也是先請作法中的主尊神明,佛或菩薩或其他金剛明王入座曼陀羅中心位子,再請其他菩薩和護法金剛神各坐其本位成一圓滿的諸尊神明曼陀羅道場。請各個尊神就得念其各尊的陀羅尼或真言和各尊手印。如果没有諸佛菩薩等應邀降臨顯示於道場中,整個儀禮作法就不能圓滿成就。經幢上所刻各陀羅尼啟請文應是由念誦陀羅尼儀禮作法程次演變的顯現。先請"陀羅尼"應現道場,在此道場即在石幢上,并贊歎陀羅尼能使人祛病延壽,滅罪往生淨土的神力功德,然後才念誦所請的陀羅尼咒本身。這種能爲生人除殃滅罪、亡者送終往生的神驗功力促使佛頂尊勝加句靈驗陀羅尼經幢成爲在生人爲他們的過亡人親人作爲喪葬的墓幢。彼此得利。在這墓幢上也加刻上葬儀中給過亡人祈福禳災免受地獄苦的真言咒語,如"滅罪真言"、"破地獄真言"、"解冤結真言"、"開喉真言"等等。如此在這種經幢上,陀羅尼不祇是梵音靈驗字句的湊合,而且陀羅尼字句本身也成爲尊神本身。在尊勝陀羅尼啟

① 陳棨仁輯《閩中金石略》(1925年序)卷3,第13—15頁。據《朝鮮金石總覽》一書同等大佛頂啟請文亦見刻於韓國石幢,日韓印刷所,1919,第一册,第542—543頁。同稱"一切如來白傘蓋大佛頂陀羅尼啟請"也可見刻於安置於房山雲居寺石經塔下的一大約11世紀末的石經板上。《房山石經:遼金刻經》,中國佛教圖書文物館,1986—1993年,"目録",第141頁。"大佛頂啟請文"見本文"附録乙"。

② 李白所作的"崇明寺佛頂尊勝陀羅尼幢並序"參 Paul W. KROLL, *Dharma Bell and Dhāraṇī Pillar*, Kyoto(日本京都),2001, pp. 39-75。柳宗元贊文見周紹良主編《全唐文新編》卷五八三,吉林文史出版社,2000年,第10册,第6645頁。

請偈文中陀羅尼已經神格化，它是念誦者禮拜的對像，是一佛，也是一菩薩[1]。在這啟請文中，啟請的本尊神“尊勝陀羅尼”是坐在“千葉蓮花殿金剛座”上的“尊勝王”，也是“三千主”，即是佛教中三千大千世界的主人（參看以下所録各啟請偈文A、B、D、I、J本）。事實上在善無畏的《尊勝佛頂脩瑜伽法》和不空的《佛頂尊勝陀羅尼儀軌》二種不同的儀軌作法中已有尊神名稱“尊勝佛頂”及“尊勝陀羅尼”和其他七位“佛頂”。這表示這些佛頂和陀羅尼稱詞也已經神格化，而且在曼陀羅道場中各佔一神位。特别是善無畏的《尊勝佛頂脩瑜伽法》經文的前面特别有敬禮“稽首一切薄伽梵”及四方各如來，“四波羅蜜”菩薩、“四供養”菩薩及“八大佛頂轉輪王”等曼陀羅道場上的所有的佛菩薩神祇的贊禮偈句[2]。

但不管是“尊勝佛頂”（Vijayā Buddhossṇīṣa）或是“尊勝陀羅尼”（Vijayā dhāraṇī）神祇，在佛教圖像中可説還没完全定形時，具同樣的梵名但以同時音翻和陀羅尼（dhāraṇī）詞義譯成的“烏瑟膩沙最勝總持”（Uṣṇīṣa vijayā dhāraṇī）在10世紀末時來自印度那蘭陀大佛寺（Nālandā）的僧人法天（Dharmadeva）所譯同一有關“佛頂”（Buddha uṣṇīṣa）的另一經典，《一切如來烏瑟膩沙最勝總持經》（*Sarvatathāgata [durgati pariśodhana] uṣṇīṣa vijayā dhāraṇī*）中已成爲一重要的密教女神祇。這尊“烏瑟膩沙最勝總持”的“功德形像”具有三面三目八臂[3]。這尊Uṣṇīṣavijayā神在尼泊爾和藏傳佛教中成爲治病延壽的重要神祇之一。不過“烏瑟膩沙最勝總持”神雖然梵語上與“佛頂尊勝陀羅尼”同樣譯自梵文Uṣṇīṣavijayā dhāraṣī，而且也同是佛頂（Buddha uṣṇīṣa）和陀羅尼（dhāraṇī）的神格化，但三面三目八臂烏瑟膩沙最勝總持像已在印度或尼泊爾成形，再由藏傳佛教繼續發展成爲藏密佛教中作治病延壽儀禮的主尊神祇。Uṣṇīṣavijayā神像常常可見放置於藏傳佛教的佛塔中，也可見繪置在如19世紀的一尼泊爾寺廟壁上。而經幢上“陀羅尼啟請”中神格化的陀羅尼卻没有任何具體形像的描述。這尊經幢上的尊勝陀羅尼的形像是抽像的，他的具體形像可説是所刻的陀羅尼文字本身，或甚至是整座經幢。

敦煌寫本和經幢上的尊勝陀羅尼啟請文

經幢上的“陀羅尼啟請”文句獨一無二，在於所有出版文獻書籍中祇有相關的石刻史料才記録這種啟請文。雖然敦煌地區没有與中原和東部南部地區同等的八角石刻經幢的發現，但敦煌寫卷中卻有相同的“陀羅尼啟請”文抄本，特别是“加句靈驗佛頂尊勝陀羅尼啟請”文和“大悲啟請”文。我於巴黎、倫敦和北京圖書館所藏敦煌遺書中查出113卷佛頂尊勝經

---

① 六朝時念佛名懺悔儀禮使用的經典例如《大通方廣懺悔滅罪莊嚴成佛經》在所有稱名禮懺的佛菩薩名中已有菩薩名爲“陀羅尼”（T.2871，85：1343c18–19）。其他漢譯大乘經典有“陀羅尼菩薩”一詞，例如《佛説普賢菩薩行法經》（T.277，9：391c21）或《添品妙法蓮華經》（T.264，9：181a23），但是這詞的意義應爲得到“陀羅尼”神力的菩薩，而不是指一名陀羅尼的菩薩，如《合部金光明經》中所寫：“得陀羅尼菩薩”（T.664，16：386b2）。

② T.973，19：368b8–21。

③ T.978，19：408–409。“大佛頂陀羅尼”或“白傘蓋陀羅尼”神格化地轉變成爲“白傘蓋佛母”也祇限於藏傳佛教圈内

的抄寫本。其中有65卷是抄佛陀波利譯本的經文;共同抄經文與志静《經序》文的有27卷;衹抄有《經序》文的有7卷;其他衹抄尊勝陀羅尼者有14本[①]。但這個數字不算與《佛頂尊勝加句靈驗陀羅尼啟請》同一卷内所共抄的尊勝陀羅尼本在内。抄有陀羅尼啟請偈句的寫本,目前找出的有五本:P.2197R(8), S.4378V, S.2566, P.3919B(5)及S.5598[②]。其中除了S.5598單獨不同的一文外,前四個寫本中的啟請偈句稍爲有異同、而句子的數目也不完全一致,大略可分成兩種。P.2197R(8), S.4378V, S.2566等三寫本爲同一文,衹是S.4378V、S.2566二本中間少了一句。這二本同爲一署名比丘惠鑾僧人所抄寫。S.4378V題識寫:"比丘惠鑾今者/奉命書出多有拙惡且副/ 來請謹專奉/ 上伏乞受持同沾殊利時己未歲十二月八日在江陵府/大悲寺經藏内寫大悲心陀羅尼、尊勝陀羅尼同一卷了"。S.2566的題識爲:"比丘惠鑾今者/命書出多有拙惡且副/ 來請謹專奉/ 上伏乞受持同沾殊利時戊寅歲一月十七日/沙州三界寺觀音内院寫大悲心陀羅尼,尊勝陀羅尼同一卷畢"。按日本天臺宗學者三崎良周先生推算, S.4378V卷所署的己未歲應爲後周顯德六年,即西紀959年[③]。那麽S.2566所署戊寅歲可說是二十年後,即西紀978年。按二寫本題識我們可推測比丘惠鑾先在湖北江陵府(即今荆州)抄寫大悲心和尊勝二陀羅尼和二啟請文帶到敦煌,然後於敦煌再抄寫一次。我們上面已提到大悲心陀羅尼和尊勝陀羅尼常有同刻一幢的現像。經幢上同刻二陀羅尼和二啟請的例子爲山東青州李恕在987年爲自己在生前預先準備自已後事所建的經幢。但這經幢上所刻的二啟請文與敦煌S.4378V和S.2566二寫卷上所抄的顯然是不同的文本。S.4378V是所有敦煌陀羅尼啟請文卷上唯一提到湖北地方寫經信息的。本文經幢分佈表上湖北地方録有三經幢各建立於894、963和993年,同是在咸寧縣。咸寧縣在湖北省東南部,江陵在中南部,均靠長江沿岸,但二地相去有302公里。關於894年經幢我們衹知它是立在當縣的卧龍寺,由一佛陀的"女弟子陳氏建立",上刻有"陀羅尼經",但未明確指出是哪一陀羅尼經[④]。963年幢立於當縣開元寺,上刻有"佛頂尊勝陀羅尼經"和"開元寺佛頂尊勝陀羅尼經幢記"[⑤]。993年幢也立於開元寺,也刻"佛頂尊勝陀羅尼經"[⑥]。此咸寧縣三經幢均沒提到有刻啟請文的消息。

然而敦煌幾個寫本上所抄的啟請文與經幢上所刻的常有共同相應的字句。現我把經幢上所能收集有紀年的啟請文和敦煌手抄本各各編寫於下。《佛頂尊勝加句靈驗陀羅尼啟請》或《佛頂尊勝真言啟請》共分成十本(A、B、C、D、E、F、G、H、I、J本)。文字下有劃綫者爲同見

① 藤枝晃《スタイン蒐集中の'佛頂尊勝陀羅尼'》,《神田博士還曆記念:書誌学論集》,京都,1957年,第403—421頁。

② P.代表Paul PELLIOT所集,今藏於法國巴黎Bibliothèque nationale (Paris); S.代表Aurel STEIN所集,今藏於英國倫敦British Library (London)。

③ 三崎良周《臺密の研究》,東京創文社,1988,第131頁;三崎良周《佛頂尊勝陀羅尼經と諸星母陀羅尼經》,《敦煌講座:敦煌と中國佛教》,東京大東出版社,1984年,第115—128頁。

④ 王昶《金石萃編》卷67: 19;陸增祥《八瓊室金石補正》卷48: 23b-24a。

⑤ 王昶《金石萃編》卷123: 21-22;李慧編《陝西石刻文獻目録集存》,第215頁。

⑥ 王昶《金石萃編》卷123: 22

於二本以上文字或句子。

A本

敦煌抄本 P.2197R(8), S.4378V, S.2566 = 福建福州承天寺 1025 年經幢(陳棨仁《閩中金石略》卷 3: 24–25),同省泉州城外桃源宫内同樣 1025 年經幢(《閩中金石略》卷 3:25—26 和 傅金星 編《蓮花峰志》,1986年,第81—88頁);山西大同華嚴寺遼太康七年(1081)所刻幢及10世紀下半葉南越王丁匡璉於今越南寧平省華閭地方所立幢上:**《佛頂尊勝加句靈驗陀羅尼啟請》**或**《加句靈驗佛頂尊勝陀羅尼啟請》**,共二十八句、各七言:

稽首千葉蓮花座、摩尼殿上尊勝王、廣長舌相遍三千、恒沙功德皆圓滿、
灌頂聞持妙章句、九十九億世尊宣、犒尸迦爲善住天、能滅七返傍生路、
希有總持秘法藏、能發圓明廣大心、我今具足是凡夫、贊歎總持薩婆若、
願我心眼長開悟、所有功德施群生、十方刹土諸如來、他方此界諸菩薩、
八部龍天諸眷屬、散脂大將藥叉王、冥司地主焰摩羅、善惡簿官二童子、
已上聖賢諸衆等、願聞啟請悉降臨、擁護佛法使長存、各各勤行世尊教、
所有聽徒來至此、或居地上或居空、一聞佛頂尊勝言、蠢動含靈皆作佛。

B本

敦煌 959(己未年)抄本 P. 3919(B)(5):無題名,共十八句、各七言(及 八言):

稽首千葉蓮花殿、金剛座上尊勝王、爲滅七返傍生路、願舒金手摩我頂、
灌頂吉祥妙章句、九十九億如來傳、流通變化濟含生、故我發心贊誦、
如有衆生薄福德、聞此陀羅尼添福壽、如有衆生造極重業、聞此陀羅尼罪消滅、
如有衆生遇惡病、聞此陀羅尼病輕愈、如有衆生臨命終、聞此陀羅尼生淨土、
我今諷誦此真言。

C本

山東益都(青州)971年幢(段松苓"益都金石記"　卷 2: 29—31;法緯堂"益都縣圖志"卷 27: 52—54):**《佛頂尊勝真言啟請》**,共八句、各七言:

稽首皈命十方佛、 真如藏海甘露門、 三寶十聖應真僧、 願賜威神加念力、
希有總持秘密教、 能發圓明廣大心、 我今隨分略稱揚、 回施法界諸含識。

D本

山東益都（青州）清涼寺987年幢（段松苓《益都金石記》卷2:30—31；法緯堂《益都縣圖志》卷27：56—57）和福建晉江開元寺1008年幢（陳棨仁輯《閩中金石略》卷3：17）:**《佛頂尊勝真言啟請》**,共二十句、各七言：

奉請尊勝三千主、慈悲廣大金色身、潤澤衆生法雨霑、大布慈雲奪救護、
拔斷迷津三業障、垂形六道除諸苦、非論七返及阿鼻、五逆罪報消無數、
諸天法雨遍虛空、頂上毫舒千佛主、光明宛轉透三千、閻魔王界停酸楚、
若能一念至皈心、八方聖衆皆來助、日持二十一遍終、福流沙界超凡路、
□□□愆七返罪、能爲天宫救善住、我今諷念佛真言、一心皈依尊聖主。

E本

福建晉江承天寺991年立幢(陳棨仁輯《閩中金石略》卷3：15-6),共十句、各七言：

□□殿上尊勝王、爲滅七返傍生難、故出寶手摩我頂、□□□持妙章句、
九十九億如來傳、佛勒帝釋尸□、□□天子常持誦、得免豬狗蟒蛇身、
當來成佛證無□、同登蓮花清淨海。

F本

敦煌S.5598(2)非偈句形式。題**《佛説加句靈驗尊勝陀羅尼神妙章句》**,共寫二十七行：[①]

1.. . . . .
2.. . . . . . . 七日終命生膳部 /
3.. . . . . 無兩目七返畜生實穢 /
4.. . . 廣爲説真言、令得天人悦助 /
5. 苦行□遂得生天、枯骨蒙塵生淨 /
6. 土、清淨長者受佛言、贊嘆如來説 /
7. 宿緣。阿難林中見枯骨、遂取香 /
8. 花而結壇、不忍見衆生受此 /

---

① 此寫本相當破損,先寫《大悲啟請》和《無障礙大悲心陀羅尼》,於後寫"佛説加句靈驗尊勝陀羅尼神妙章句真言曰",但以下無咒文,之後直接寫上一藥方稱"毗沙門天王奉宣和尚神妙補心丸方"

9. 苦、遂乃禪中入觀定、觀(?)見元□張 /

10. 麓(?)及水陸、復見餓鬼道中兒女(?)、又見六 /

11. 類諸禽獸、常在三途地獄間、咒土散 /

12. 沾亡骨上、隨其等累得生天。尊勝、/

13. 此咒不思議、想爲衆生洗塵祈(?) /

14. 若人持者、離囂塵清淨、直須 /

15. 斷葱韮。咒云、不説行邪道莫□ /

16. 愚癡設(?)飲癡僧、善住持者、免輪 /

17. 回、蟻子之身不重受。林中贊嘆、/

18. 鴟(?)鵲並得生天。河邊贊嘆、魚 /

19. 龜皆蒙利益。此是尊勝 /

20. 陀羅尼爲此四衆説、一爲薄福衆 /

21. 生説,二爲短命不能長,三爲破 /

22. 齋及破戒,四爲五逆向耶娘。今 /

23. 日得聞尊勝咒、千劫衆罪總 /

24. 消亡、流通□變化消(?)□靈、是故 /

25. 我今當贊念。 /

G本

山東昌樂1021年立幢(趙文琴《昌樂金石續志》卷17:13—16.):《□□靈驗佛頂尊勝陀羅尼啟請》,共四十四句、各七言:

稽首寶身金色王、白毫光相總持主、恒沙諸佛共揚、無量如來同贊説、
秘密妙法情深遠、諸佛恒藏肉髻中、還自帝釋啟慈尊、善住便得□生死、
法門甘露除煩惱、醐醍遍灑甚清涼、阿鼻地獄及泥犁、羽翼傍生並七返、
音響一聲霑耳目、業山崩毀罪銷□、修羅六道畜生身、豬狗蟒蛇並蟻子、
那庾多佛傳恩教、不受胞胎生死身、縱有險難及邪魔、聞念真言悉相遠、
更有枯骸及露骨、魂魄冥冥無所依、惛迷十惡最根深、大難到來無所托、
慈悲志念女持□、一散孤魂便受生、得證如來清淨身、頓覺回心即超越、
若能贊嘆真言者、妙性全身是道場、高樓畫閣及危山、險阻江河似衢道、
能立勝幢安在處、保持恭敬永無災、華鬘供養及塗香、生處憶持常不忘、
十方化佛忙瞻仰、清淨圓明絶玷塵、陀羅尼藏不思議、大海空虛豈深廣、
白月持滿齋戒後、誦持千遍壽延長、身輕罪滅出煩籠、超越菩提登佛會

H本

山東 青州 文昌祠(原報恩寺)1084 年立幢(陸增祥《八瓊室金石補正》卷 82：37; 法緯堂《益都縣圖志》卷 27：71—73; 段松苓《益都金石記》卷 3：1—2),**《尊勝陀羅尼啟請》**,共二十句、各七言:

稽首三身調御主、歸依四果大聲聞、他方此界衆如來、三賢十聖諸菩薩、
瑜伽五部加持主、九十九億世尊宣、誦者希銷七返身、聞時願滅三生業、
八部龍天並眷屬、六方結護藥叉王、淨水楊枝灑六塵、持花獻果除三毒、
八熱八寒停苦所、披鱗戴角捨愆瑕、絶嗣孤鬼早託生、有識含靈皆覺悟、
弟子前亡並後没、各淨身心到道場、聞此加持神咒聲、獲大總持皆解脱。

I本

山東青州城内心寺 1110 年立幢(段松苓《益都金石記》卷 3:9—11),**《加句靈驗佛頂尊勝陀羅尼啟請》**,共八句、各七言:

稽首千葉蓮花藏、金剛座上尊勝王、□滅七返□生難、灌頂總持妙章句、
八十萬億如來傳、願舒金手摩我頂、流通變化濟生靈、故我一心常贊誦。

J本

山東青州廣化寺 1150 年立幢(法緯堂《益都縣圖志》卷27: 81—84),**《佛頂尊勝陀羅尼啟請》**,共四十五句、各七言(其中三句各祇六言加上一句十二言):

稽首千葉蓮花殿、金剛座上尊勝主、願垂金手摩我頂、灌頂吉祥妙章句、
殑伽□佛衆所宣、能滅七返傍生路、善住天子得受持、後代衆生方始遇、
佛頂尊勝陀羅尼、東國西國號總持、贊與念□不思議、功德無邊算莫知、
有時唱斷三江水、或時撚轉五須彌、念誦不生諸妄想、覆切如來忍辱依、
果滿終成諸相具、滅卻無邊煩惱癡、運動喜捨起慈悲、兼持□戒及三歸、
此生功德能無量、後獲真身不二疑、或登船 或渡水、手綽清波漱牙齒、
回身吐在碧流□、點點皆成佛舍利、魚龍霑體盡昇天、何況道場親歷見、
或夜行　或早起、山林道路多魃魅、聞我誦此陀羅尼、惡鬼不能侵害己、
佛頂尊勝號真言、一切如來金口宣、野外林中見枯骨、但以香花結其壇、
咒土若沾墳與骨、業隨輕重總生天、朝也念　暮也念、朝念暮念轉精勤、

胡音漢音聲自現、依教念滿洛叉遍、須臾震動魔宮碎、倏忽能令地獄空、
佛頂尊勝陀羅尼爲四衆人説、一爲薄福尠德人、二爲短命不長生、
三爲破齋並犯戒、四爲五逆向耶口、稽首歸依十方佛、真如海藏甘露門、
三賢十聖應真僧、願賜威光加念力、希有總持秘密口、能發圓明廣大心、
我今隨分略稱揚、回施法界諸含識。

由上十本"佛頂尊勝啟請"不同文句，我們可作相關表如下(歐文字下劃綫者表示其中至少有兩句以上與所提本完全相同或相當接近的詞句)：

文本	句數	立幢地點和日期	立幢地點和日期	立幢地點和日期	立幢地點和日期	敦煌寫本(和日期)
A [cf. B, C, E, I, G, J]	28	福建晉江(1025)；福建泉州(1025)	山西大同(1081)		越南華閭(10世紀下半葉)	S.4378(959湖北江陵)；S.2566(978敦煌三界寺)；P. 2197(10世紀)
B [cf. A, E, I, J]	18					P. 3919(B5)(959敦煌三界寺)
C [cf. A, H, J]	9			山東青州(971)		
D	20			山東青州(987)		
E [cf. A, B, J]	10	福建晉江(991)				
F [cf. I, J]	—36—					S.5598(10世紀)
G	44			山東昌樂(1021)		
H [cf. A, B, C, E, I]	20			山東青州(1084)		
I [cf. A, B, E, J]	8			山東青州(1110)		
J [cf. A, B, C, F]	45			山東青州(1150)		

敦煌P.2197R(8)、S.4378V、S.2566等三寫本上的七言二十八句《佛頂尊勝加句靈驗陀羅

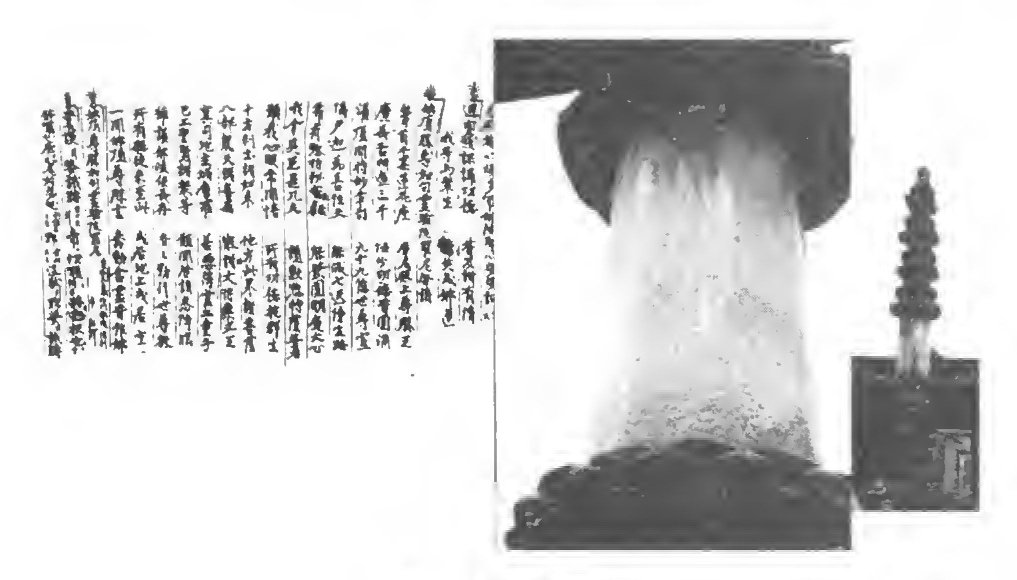


圖3 寫本與幢刻文

尼啟請》,即A本,與福建福州承天寺1025年幢,同省泉州城外桃源宫内同1025年幢及山西大同華嚴寺遼太康七年(1081)所刻幢[1]同文(圖3)。另同一啟請文亦可見於10世紀下半葉南越王丁匡璉於今越南寧平省華閭地方所立幢上[2]。敦煌另一寫本P.3919(B5)爲敦煌《三界寺觀音院僧戒輪書》。卷末有《己未年三月廿八日戒輪書》和另一筆題"三界寺善惠受持"字句。"己未年"年可有839、899和959等年數,但按巴黎伯希和寫卷斷代爲10世紀,則應寫於959年[3]。那麼在959年三月廿八日戒輪在敦煌抄寫"加句靈驗佛頂陀羅尼啟請章句"(祇有十八句,見B本),同年十二月八日(=西曆960年1月9日)惠鑾在湖北江陵府亦抄寫《佛頂尊勝加句靈驗陀羅尼啟請》文。但二本除了開頭前五句外,其他字句顯然不同。此敦煌第二種十八句尊勝陀羅尼啟請偈於金石録上則較難找到。我目前所找到的祇有其中的一部分。如宋淳化二年十一月(991)立於福建晉江承天寺爲宋太宗延年益壽所建幢。幢上啟請偈上共十句(E本),其中前五句類似敦煌偈,但後五句則完全不同[4]。另宋大觀四年(1110)爲僧人奉俊遷葬所立於山東青州幢,其上刻的啟請偈文共八句(I本),其中四句與敦煌P.3919寫本偈中吻合[5]。敦煌S.5598寫本似爲獨出一色(F本),但其中上段内容與山東青州廣化寺1150年立幢

① 福州承天寺1025年幢參陳棨仁《閩中金石略》卷3:24-25;泉州桃源宫内幢參同《閩中金石略》卷3:25-26;傅金星編《蓮花峰志》,南安縣志編纂委員會,1986,第81—88頁;大同華嚴寺幢爲我於2002年9月所見,此幢用來作供奉大腹彌勒佛支柱,立於寺内大雄寶殿前庭。二幢照片可見上引郭麗英《仏頂尊勝陀羅尼の伝播と儀式》,第36—37頁;附圖七、八、十和十一。

② 越南寧平省華閭立幢見 *Épigraphie en chinois du Viêt Nam, vol. 1. De l'occupation chinoise à la dynastie des Ly*《越南漢喃銘文匯編》第一集,Paris, École française d'Extrême-Orient, 1998, p. 51-72.

③ Catalogue des manuscrits chinois de Touen-houang Fonds Pelliot chinois de la Bibliothèque nationale, Paris, École française d'Extrême-Orient, IV (1991), pp.409-410.

④ 陳棨仁《閩中金石略》卷3:15。

⑤ 法緯堂 編《益都縣圖志》卷27:76-78。

啟請偈内容(J本)有相似處,又特别是最後19—22行所提的四衆人完全同於同一幢上所刻。

如此四座經幢上所刻的A本較敦煌寫本年限晚了至少半世紀以上。其他在敦煌十七窟文獻時限内經幢刻本衹有三座幢,二在山東青州,即C本和D本,另一在福建晉江,即E本。C本,山東青州971年本衹有八句,其中兩句完全同於A本。E本,福建晉江991年本,衹有十句,其中四句除了幾個用字不同外,亦可説與A本相當接近。如果A本是由湖北傳到敦煌,那麽福建、山西和越南四幢上所刻本是否由湖北傳入,則不能得知。幢上刻有"啟請"者最早見於山東青州941年幢,但可惜金石志未録,是否已刻啟請文句,也不可得知[①]。青州971、987、1084和1150年立幢上的啟請文(C, D, H, J本)同稱《佛頂尊勝真言啟請》,衹有1021和1110年二幢本(G, I本)稱《加句靈驗佛頂尊勝陀羅尼啟請》。可是敦煌五寫本除了最早959年寫本(P.3919)外,均稱《佛頂尊勝加句靈驗陀羅尼啟請》。其實《佛頂尊勝加句靈驗陀羅尼啟請》在敦煌寫本中没有單獨寫者,如上面已説比丘惠鑾的二寫本(S.4378V, S.2566)均連寫在"大悲啟請"和"千手千眼觀世音菩薩廣大圓滿無障礙大悲心陀羅尼神妙章句"之后。S.5598寫本亦是[②]。P.3919三界寺戒輪所抄本雜於其他十種經典中。P. 2197R寫卷可説是集各陀羅尼及其各啟請文大全。除了開頭九曜星官的各各真言外,其他九種陀羅尼前面均先抄有啟請文句,《大悲啟請》和《佛頂尊勝加句靈驗陀羅尼啟請》列爲第七和第八種[③]。有如一般禮佛懺悔文或其他作功德祈願禮儀、P.2197R、S.4378V、S.2566三寫本於大悲和尊勝二陀羅尼之後均有五言四句的功德《回向》偈二行,最后"願衆生皆共成佛道"。

敦煌尊勝陀羅尼作法

敦煌寫本中雖然還没發現有善無畏《尊勝佛頂脩瑜伽法》和不空《佛頂尊勝陀羅尼儀軌》二儀軌作法的抄寫本,但除了尊勝陀羅尼經文和單獨陀羅尼的抄寫外,其他寫本如北7682(=薑25)證實敦煌當地確有尊勝佛頂作法,而且是依著佛陀波利本經文執行。北7682寫本

---

① 段松苓《益都金石記》卷2: 22-25;法緯堂《益都縣圖志》卷27: 42。

② "大悲啟請"文見"附録"甲、1. 有如尊勝啟請文,S. 5598寫本上的"大悲啟請"亦與其他別出一格,衹有其中的第二部分與其他 大悲啟請文寫本相同。此S.5598寫本前後相當破損,雖多少還可辨讀,但現暫不加入本文"附録"中。

③ 此寫本共有十種不同陀羅尼咒和九種啓請文句:一、星圖根本咒圖。二、《大降魔穢積金剛聖者啟請》,《大降魔穢積金剛聖者大心陀羅尼》和一小段經文述説此陀羅尼的功能 三、《大元帥啟請》,經中五個此神祇別名,和《三千大千鬼神部元帥大將甘露身陀羅尼神妙章句真言》。四、《佛説金剛蓮花部大摧碎啟請》和《佛説金剛蓮花部大摧碎延壽陀羅尼》。五、《佛説東方月光面勝如來寶庄嚴佛國土上王安土地陀羅尼啟請》和其陀羅尼(未另有題名)。六、《佛説五部持念在道場主毗盧化身灌頂吉祥金色大輪王陀羅尼啟請》和其陀羅尼(未另有題名)。七、《大悲啟請》和《千手千眼觀世音菩薩廣大圓滿無障礙大悲心陀羅尼神妙章句》再加上一五言四句《回向》偈二行:"願課誦功德、普及諸有情、/我等與衆生、皆共成佛道。"八、《佛頂尊勝加句靈驗陀羅尼啟請》、《佛頂尊勝加句靈驗陀羅尼》,亦再加上一五言四句《回向》偈二行:"持課諸功德、回施諸有情、/我等與衆生、皆共成佛道。"九、《不空羂索神咒心》先稽首各各菩薩各念其陀羅尼。十、《佛説大隨求真言啟請》和《佛説普遍光明焰鬘先垢清淨熾盛思惟如意寶印心先能勝大明王即得大隨求陀羅尼神妙真言》。Catalogue des manuscrits chinois de Touen-houang (Fonds Pelliot chinois), Paris, Bibliothèque nationale I (1970), p.129-131.

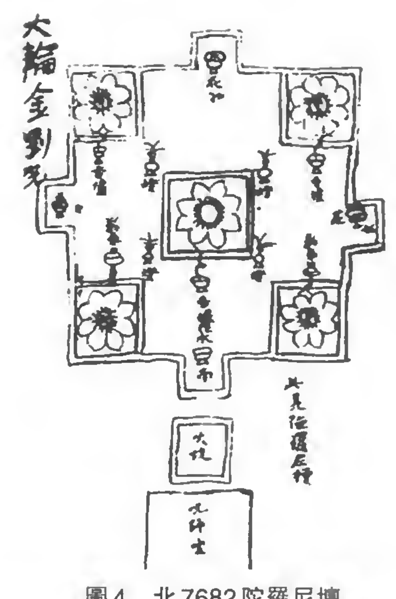



圖4 北7682陀羅尼壇

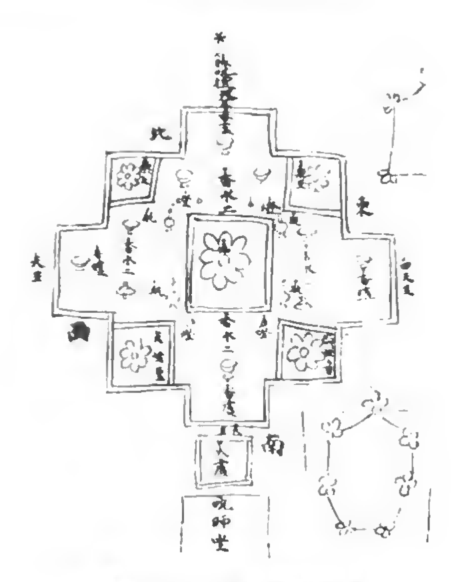


圖5 S. 2498 尊勝咒壇

亦爲一集有多種陀羅尼的抄寫本,但其中沒有任何啟請文。於抄寫《佛頂尊勝陀羅尼》咒後接著抄有十六行描述尊勝陀羅尼念誦作法,文句抄選自佛陀波利本經文内容,但不依據經文本身的前後次序抄寫[1]。最後描述取淨土作壇法。於此之後北7682寫本畫有一壇圖並寫明"此是陀羅尼壇"(圖4)。另S.2498也是一多種陀羅尼和作法集成的寫本。這寫本上也畫著與北7682寫本類似的陀羅尼作法壇圖,此壇圖是畫在《觀世音應現身與願陀羅尼》與《大悲壇法別行本》之間,而且寫本内未抄有任何佛頂尊勝陀羅尼,但是壇圖上多少可辨明"□勝咒壇"三字,表示應該是一執行尊勝陀羅尼的作法壇(圖5)。另英倫美術館所藏類似S.2498本上的壇圖。它的題名爲"尊勝咒壇"(British Museum Stein Painting 174, CH 00186)[2]。可見S.2498本上所畫亦應爲作佛頂尊勝陀羅尼法所用。由曹延恭和曹延禄於976和980年所修建的敦煌454窟内北壁靠西的《佛頂尊勝陀羅尼經變》正中佛下方所繪作法壇也與寫卷上所畫的"尊勝咒壇"有些相似。此經變上在其壇場左右也與S.2498本上的壇圖一樣同寫大勢至和觀世音二菩薩名(圖6)。可見在10世紀敦煌地區行"尊勝咒壇"法應已甚爲普遍。敦煌幾鋪佛頂尊勝陀羅尼經變也繪畫上行持

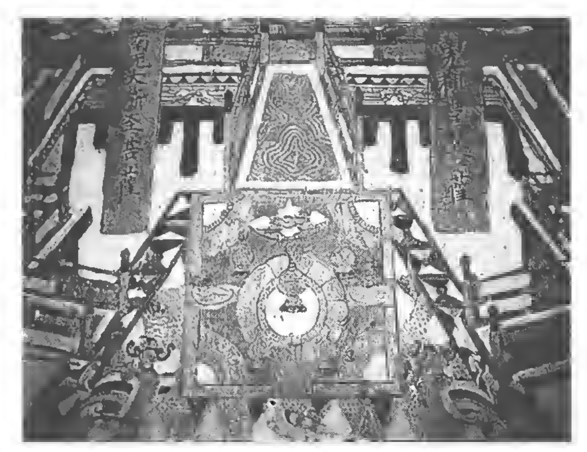


圖6 454窟壇場

---

① 寫本上所抄次序依大正藏本則爲從T.967、19: 351c4-8,往前跳到: 351a22-5再回到: 351c22-26,然後接上: 351c28-352a7。

② 英倫美術館所藏"尊勝咒壇"圖出版於Roderick Whitfield, *The Art of Central Asia*, *The Stein Collection in the British Museum*, Tokyo: Kodansha, vol. 2 (1983), fig. 81.



圖7　23窟陀羅尼安置



圖8　454窟陀羅尼於高幢上

人在壇前作法念誦尊勝陀羅尼的形樣。在此行法中也有可能加著念誦《佛頂尊勝加句靈驗陀羅尼啟請》或類似的贊嘆詞句。

敦煌《佛頂尊勝陀羅尼經變》

在曹家延恭和延祿二兄弟相續修建莫高第454窟之前，其父曹元忠於962年所造的第55窟北壁已畫有《佛頂尊勝陀羅尼經變》圖，兩窟的尊勝經變圖上均有榜題説明經變内容和經題[①]。近年來國内外學者亦都開始注意到這在敦煌莫高窟獨有的經變。日本下野鈴子女士把第217窟南壁畫幅加以深入研究並斷定此幅不衹畫《佛頂尊勝陀羅尼經變》而且經變本身的左側部分也畫了志静經序中描述印度僧人佛陀波利到五臺山及取梵文經本來唐的翻經故事[②]。自此與第217窟經變圖同樣結構的103窟南壁畫幅及第23和31兩窟頂東坡上所畫經變圖均可無疑地認定是《佛頂尊勝陀羅尼經變》，但第23和31窟二圖没畫有佛陀波利故事[③]。以上五個經變雖然構圖上不完全一致，但在畫如何安置陀羅尼於高

---

① 二窟建造年代見賀世哲《敦煌石窟論考》，2004年，第563—564、568—569頁。二窟經變參 王惠民《敦煌佛頂尊勝陀羅尼經變考釋》，《敦煌研究》1991年第1期，第7—18頁 55窟北壁西側《佛頂尊勝陀羅尼經變》全圖出版於《敦煌石窟全集 十：密教繪卷》，彭金章主編，香港商務印書館，2003，第192頁，圖版第173

② 下野玲子《敦煌莫高窟第二一七窟南壁経変の新解釈》，《美術史》157（2004）：96-115。217窟經變圖可參敦煌文物研究所編《中國石窟：敦煌莫高窟 三》，文物出版社／平凡社，1987年，第100頁，及《敦煌石窟全集 7：法華經畫卷》，賀世哲主編，香港商務印書館，1999年，第60—61頁（全圖），64頁，65頁，66頁，67頁（局部：佛陀波利故事）等。又參1908年伯希和的攝影師所拍的照片，*Grottes de Touen-huang: carnet de notes de Paul Pelliot*（《伯希和敦煌洞窟筆記》），Paris，Collège de France，vol. II（1983），Pl. CXIX（119），CXX（120），CXXI（121）（伯希和洞窟編號70）

③ 103窟壁畫可見上引《敦煌石窟全集.7：法華經畫卷》第72，73頁及上面所引 *Grottes de Touen-huang : carnet de notes de Paul Pelliot*（伯希和敦煌洞窟筆記），vol.II（1983），Pl.XCVIII（98）（伯希和洞窟編號54）；23和31兩窟畫見同一書第63頁（上圖：23窟頂東坡），和第80—81頁（31窟頂東坡全圖）。31窟頂東坡全圖又可參 *Grottes de Touen-huang : carnet de notes de Paul Pelliot*（伯希和敦煌洞窟筆記），vol.V（1986），Pl. CCLXXVIII（278）（伯希和洞窟編號135c）。


圖9 “採像幢主”造像碑


圖10 “採像軍主”造像碑


圖11 156窟“陀羅尼幢”

幢、高山和佛塔中的表現卻幾乎完全相似(圖7、8)。正如經文中所寫的:“佛告天帝、若人能書寫此陀羅尼、安高幢上、或安高山、或安樓上乃至安置窣堵波中。天帝、若有苾芻、苾芻尼、優婆塞、優婆夷、族性男、族性女、於幢等上或見或與相近、其影映身、或風吹陀羅尼上幢等上塵、落在身上。天帝、彼諸衆生所有罪業應墮惡道、地獄、畜生、閻羅王界、餓鬼界、阿修羅身、惡道之苦、皆悉不受……”(T.967,19: 351b9-16)(圖8)。早期的尊勝經幢不祗刻陀羅尼而是刻整部尊勝經文並甚至也刻上“經序”佛陀波利故事,尊勝石幢之造立也可說是依據上句經文的實踐、以石幢代替布幢。剛開始造八角石柱刻尊勝經時石柱上的銘文早已把刻經石柱自稱爲“幢”。但以“幢”字指爲石造物卻非始於尊勝石幢的建立。六朝時的佛道造像碑銘文上“幢”字已偶爾可見讀,如現藏於美國波斯頓博物館529年“杜延和、關阿娥合邑造像碑”上刻題三位共同發願造碑的供養人爲“採像幢主”(圖9)[1]。又如西安西北郊耀縣出土529年刻的佛道造像碑上的發願造碑人也自稱“幢主”[2]。莫高窟“尊勝經變”圖上所畫的“高幢”幾乎與石幢無關。它非石材,而是我們一般所了解的“幢”,跟“幡”、“旗”一樣,是懸掛之物,用絲織品或棉麻布作成,陀羅尼則寫在安置於幢頂頭端插著一有點採用類似講經看經的經架物,陀羅尼則直接抄寫架上板上,如標示板或廣告板,但它似乎可隨風而轉動方向(圖7、8、11)[3]。其基本畫法可說是完全按照經文而繪出。而把經文陀羅尼文刻在八面石幢的用法說是由經文上轉了一個彎,以石代幢求其永固。但對石幢的稱呼和了解也很可能是跟著上述六朝造像碑

① 參Dorothy C. WONG [王靜芬], *Chinese Steles* (中國碑刻), University of Hawai'i Press, 2004, pp. 83-86.“採像幢主”的真正意思還不很清楚。美國紐約大都會博物館(Metropolitan Museum of Art)的北魏李真王等合邑人528年所立佛造像碑上稱幾個供養人爲“採像軍主”及““扶像軍主”(圖10)。此二稱呼也不好解釋。希望考古調查在不久將來能多出一些資料來解明。

② 張燕《北朝佛道造像碑精選》,陝西耀縣藥王山博物館、陝西臨潼市博物館和北京遼金城垣博物館編輯,天津古籍出版社,1996,第119—123頁(拓本圖)和第139—140頁(介紹文)。

③ 第156窟前室頂南側上畫面祗剩二圖,除陀羅尼幢圖外還有安置陀羅尼於屋頂上圖。兩圖跟其他“尊勝經變”同等畫面相當相似。156窟前室頂南側的整個構圖很可能也是“尊勝經變”,但因其畫面祗剩此一小部分,暫不納入“尊勝經變”之一。

作法演進而來。事實上,自六朝以后佛教造像碑已漸漸不流行於世,又大乘經典大量鼓勵寫經抄經并强調念經誦咒的功德,同時末法思想也漸深入人心,搶救經典鑿石刻經以備無佛法時使用成爲幾個明智遠見佛界高僧人們的重要關心課題,於此最有系統的刻造石經應歸於隋代僧人静琬始於628年在房山的佛藏經刻經事業。如此刻經石碑似乎多多少少取代造像石碑。縣鄉人合邑造經幢也取代了合邑人造像碑,而且經幢也於幢頂和幢底加刻彫塑佛菩薩及天王像。往后經幢的傳播地域和經幢的流傳年代遠爲六朝時的造像碑所不及。

小 結

根據賀世哲先生的敦煌洞窟斷代,217窟建造在唐中宗神龍年(705—706)以前,爲敦煌名族陰家所鑿造[1]。那麼説,佛頂尊勝陀羅尼經序和經變繪圖年代也應相距鑿窟年代不遠,晚於中原地方開始立石幢寫尊勝經的年代幾乎不到五年的時間。相距波利翻經和志静經序時間也衹晚不到二十年的時間[2]。可是比現存最早始刻志静經序河南鞏縣石幢上的時間卻要早了二十五年左右[3]。那麼佛陀波利翻經故事由洛陽傳到敦煌比在從洛陽到鞏縣還來得快。波利故事和尊勝經的繪製是否與陰家於唐朝宫庭的政治野心有關?此事還得另外深入考察。事實上,志静經序的撰述也很可能與僧人們爲附會巴結武則天的政治野心有關。武則天自稱佛經中襲承了印度傳統思想中的宇宙世界的"轉輪聖王",借佛經中以女身當王預言,自登皇位治理唐朝天下,那麼志静經序内容仿佛有再次借花獻佛之意。按其内容在佛教的發源地的印度僧人佛陀波利必得到中土五臺山才得參見到佛教中的大菩薩文殊師利一事,這就更加强證明唐朝的國土即是佛土,是佛國世界,是佛法轉輪聖王的世界,以女身當王統治天下的武則天在佛經上已説,是佛陀本身的預言[4]。文殊師利示現於五臺山故事的製造和流傳也希望跟着鞏固加强武則天的政權,政界和宗教界彼此得利。

無論如何,由其地理物質自然環境等等條件造窟繪經早已爲敦煌人士奉佛供養的主要佛事活動之一。接著莫高217窟之后,在短短的幾十年間,同莫高23和103窟等也跟著繪上尊勝經變題材。敦煌地方人士應知長安等中原地區及沿海各地有立石幢刻經造福滅罪並爲求亡者往生的習俗。8、9世紀在中原内地造幢刻經極盛時期敦煌地區已爲吐蕃所佔領,如此幾乎與中原内地隔絶,文化物質經濟上的交换流通多少有些困難障礙。如果敦煌人士想跟中原信士同樣在街頭交差路口、寺廟庭中或塚墓之間立石造幢於物質條件上可能不太容易執行。事實上敦煌當地很可能也立經幢,然非石刻幢,而是有如經變上所畫的把抄寫的陀羅尼放置於由木竿布幡所造的傘幢頂上。再而敦煌地區置傘立幢遮陽應是作宗教儀禮的常軌

---

① 賀世哲《敦煌石窟論考》,2004,第516—518頁。

② 唐永昌元年(683)爲經序上所記的最晚一年、T.967、19: 349c15。

③ 參本文第378頁第1。

④ 參 Antonino FORTE(福安敦)、*Political Propaganda and Ideology in China at the End of the Seventh Century*(七世紀末中國的政治宣傳和思想意識), Kyoto 2005.

也是當地的年中常行的佛教法事之一。敦煌遺書中有多本《置傘文》的抄寫，雖然主要與《大佛頂白傘蓋陀羅尼》儀軌信仰有直接的關係，也是念誦《大佛頂陀羅尼》的實踐。《大佛頂首楞嚴經》也鼓勵念咒行者抄寫大佛頂咒安放幢頂上[①]。但"大佛頂咒"和《佛頂尊勝陀羅尼》之間有時不是分得非常清楚[2]。吐蕃佔領瓜沙時期敦煌成爲漢傳和藏傳密教的融合點。各種陀羅尼咒語與密教尊神有獨特的發展。如果石幢上"佛頂尊勝陀羅尼啟請"文是由比丘惠鑾由湖北傳到敦煌，那麽敦煌密教陀羅尼啟請作法儀禮可說是由石幢上刻文發展到頂峰，獨成一格。可是在惠鑾還没到敦煌三界寺前當寺的比丘戒輪也已抄寫了另一較簡短啟請偈文。此文是否是爲往后其他啟請文本的底本？這也很難説。於 23，103，217 等窟造鑿圖繪"尊勝經變"將近二百年之後，曹元忠建窟亦繪同經"經變"但卻完全重新創造構圖，其二子另造窟 亦沿其風，也畫同一構造形式的"尊勝經變"。 但是曹家二幅"佛頂尊勝經變"在描畫抄寫陀羅尼安置高山、高樓、高幢頂上，還是與早期23，103，217等窟"佛頂尊勝經變"中的畫法同出一格。此點顯示敦煌"佛頂尊勝陀羅尼"的信仰和誦持陀羅尼方法不衹不受中原内地影響，而是有當地本身傳統性的獨特創新發展。而此新發展也是中西多方文化匯流點的結晶。



附録：

甲、《大悲[陀羅尼]啟請》

1.敦煌抄本 P. 2197R(8)，S. 4378V，S. 2566 :《大悲啟請》七言三十二句 + 四言十二句，共四十四句：

仰啟月輪觀自在、廣大圓滿紫金身、/ 千臂恒伸現世間、千眼光明常遍照、/
一千二百真言契、能滿衆生所願心、/ 面安三目遍庄嚴、頂戴彌陀持寶器、/
宣贊真言微妙法、受持當證佛菩提、/ 辯才無礙化人天、菩薩衆中爲上首、/
暫聞尚滅塵沙業、諷念惟增成佛因、/ 大悲願力不思議、是故我今恒贊念、/
南無大悲觀世音、願我速知一切法、/ 南無大悲觀世音、願我早得智慧眼、/
南無大悲觀世音、願我速度一切衆、/ 南無大悲觀世音、願我早得善方便、/
南無大悲觀世音、願我速乘般若船、/ 南無大悲觀世音、願我早得越苦海、/
南無大悲觀世音、願我速得戒定道、/ 南無大悲觀世音、願我早登涅盤山、/
南無大悲觀世音、願我速會無爲舍、/ 南無大悲觀世音、願我早同法性身、/

---

① T. 945(7)、19：137c6-7："寫此神咒安城四門，並支提或脫闍上"。"脫闍"即幢 梵文 *dhvaja* 的音譯。

② 二陀羅尼亦可能相混。甚至經名，如寫本 S.73 所抄的是《大佛頂如來放光悉怛多般怛羅大神力都攝一切咒王陀羅尼經》(= 大正藏 T. 947，19：180a-181c22)、而寫本上卻題爲《大佛頂尊勝陀羅尼經》。

我若向刀山、刀山自摧折、/ 我若向火湯、火湯自消滅、/
我若向地獄、地獄自枯竭、/ 我若向餓鬼、餓鬼自飽滿、/
我若向修羅、惡心自調扶、/ 我若向畜生、自得大智慧。/

2. 山東益都（青州）清涼寺 987 年幢（段松苓《益都金石記》卷 2:30—31；法緯堂《益都縣圖志》卷 27：56—57）《大悲陀羅尼□妙□□啟請》：

觀自在廣大圓滿、□金容□□□身現世間、千眼光明常遍照、一千一百真言□能□□生所願、心面安三日遍裝□□□□宣贊□□微妙法受持□□□□□共是化人大菩薩衆中稱最、□大悲願力不思□、是□□……

3.山東昌樂 大士祠 1629 年刻石（趙文琴《昌樂金石續志》卷 17：101—102）：

稽首大悲婆盧羯帝、從聞思修入三摩地、振海潮音應人間世、隨有希求必獲如意。南無本師釋迦牟尼佛。南無本師阿彌陀佛。南無寶月智嚴光音自在王佛。南無大悲觀音菩薩。南無白衣觀音菩薩。前印後印降摩印心印身印陀羅尼，我今特誦神咒，惟願慈悲降臨護念。

乙、《大佛頂陀羅尼啟請》

福建泉州招慶禪院 991 年立幢（陳棨仁輯，《閩中金石略》，卷 3：13—15。據《朝鮮金石總覽》一書同等大佛頂啟請文亦見刻於韓國石幢，日韓印刷所，1919，vol. 1：542—543）：

稽首光明大佛頂、如來萬行首楞嚴、開於[1] 相門圓寂宗、字字觀照金剛定、
瑜伽妙旨傳心印、摩訶衍行總持王、説其秘密悉怛多、解脱法身金剛句、
菩提力大虚空量、三昧智印海於邊、不持齋者是持齋、不持戒者是持戒、
八万四千金剛衆、行住坐卧每隨身、十方法界諸如來、護念加威受持者、
念滿一万八千遍、遍遍入於無相定、號稱堅固金剛幢、自在得名人勝佛、
縱使罵詈不爲過、諸天常聞説法寶[2]、神通變化不思議、陀羅尼門最第一、
大聖放光縛[3]頂力、掩惡揚善證菩提、唯聞念者薝蔔香、不讓一切餘香氣、

① 韓本寫：無（第 542 頁）。
② 韓本寫：聲（第 542 頁）。
③ 韓本寫：佛（第 542 頁）。

僧[1]破二百五十戒、比丘尼犯[2]八波羅、聞念佛頂大明王、還得具足聲聞戒、
若人殺害怨家衆、常行十惡罪無邊、暫聞佛頂不思議、恒沙罪障皆消滅、
現受阿鼻大地獄、鑊湯爐炭黑繩人、若發菩提片善心、一聞永得生天道、
我今依經説偈贊[3]、無量功德普庄嚴、聽者念者得總持、同獲涅槃寂滅樂。

（法國　遠東學院）

附圖説明：

1. 山西潞城原起寺 744 年立經幢 [2002 年 9 月 郭麗英攝]

2. 五臺山尊勝寺二"佛頂尊 / 勝陀羅 / 尼之幢",前幢立於 1009 年,后者於 1026 年 [2002 年 9 月郭麗英攝]

3. 敦煌寫本 P. 2197 和泉州 1025 年幢 [1997 年 12 月郭麗英攝]

4. 敦煌寫本 北 7682"陀羅尼壇"

5. 敦煌寫本 S. 2498"尊勝咒壇"

6. 敦煌 454 窟北壁"佛頂尊勝陀羅尼經變"中央局部：壇場 [敦煌研究院王惠民博士所提供照片]

7. 敦煌 23 窟"佛頂尊勝陀羅尼經變"局部：安置尊勝陀羅尼於高樓高山和高幢上 [敦煌研究院王惠民博士所提供照片]

8. 敦煌 454 窟"佛頂尊勝陀羅尼經變"局部："陀羅尼幢"[榜題：《佛頂尊勝陀羅尼或安高幢或安高山 / 其影影著亡者身上或吹塵土皆得生天》[敦煌研究院王惠民博士所提供照片]

9. 美國波斯頓博物館藏 529 年"杜延和、關阿娥合邑造像碑"局部："採像幢主"[美國 Duke University 杜克大學　Stanley Abe 教授 2006 年攝]

10. 美國紐約大都會博物館展廳 528 年"北魏李真王等合邑造像碑"局部："採像軍主" [2010 年 10 月 郭麗英攝]

11. 敦煌 156 窟 前室頂南側"陀羅尼幢"[敦煌研究院殷光明博士所提供照片]

---

① 韓本寫：設（第 542 頁）。
② 韓本寫：及犯佛制（第 542 頁）。
③ 韓本寫：啟請（第 542 頁）。

敦煌白畫 Pelliot Tibetain No.389、Pelliot Chinois No.3937 圖像解説

劉永增

在敦煌石窟中,榆林窟第3窟南壁西側畫惡趣清淨曼荼羅,與之相對的北壁西側畫金剛界曼荼羅,兩曼荼羅繪製於西夏時代。在藏經洞的出土遺物中,與惡趣清淨曼荼羅相關的文獻有以下三件:

1. Stein No.579,大英圖書館印度局圖書室所藏,吐蕃統治敦煌時期。
2. Pelliot Tibetain No.389,吐蕃統治敦煌時期。
3. Pelliot Chinois No.3937,吐蕃統治敦煌時期。

其中Stein No.579書寫於吐蕃時代晚期,貝葉形,6.7釐米×30釐米,現存18頁。各頁寫7行至11行,以藏文草書書寫,字跡潦草,難以辨認。

文獻書寫諸佛出生,釋迦牟尼與八佛頂、外四供、四攝、賢劫十六尊及護方天等。

八佛頂:金剛薩埵、勝佛頂、佛頂轉輪王、最勝佛頂、光聚佛頂、摧破佛頂、捨除佛頂、白傘蓋佛頂。

外四供:香、花、燈、塗。

四攝:鉤、索、鏁、鈴。

賢劫十六尊:

東方:大精進、普賢、月光、賢護。

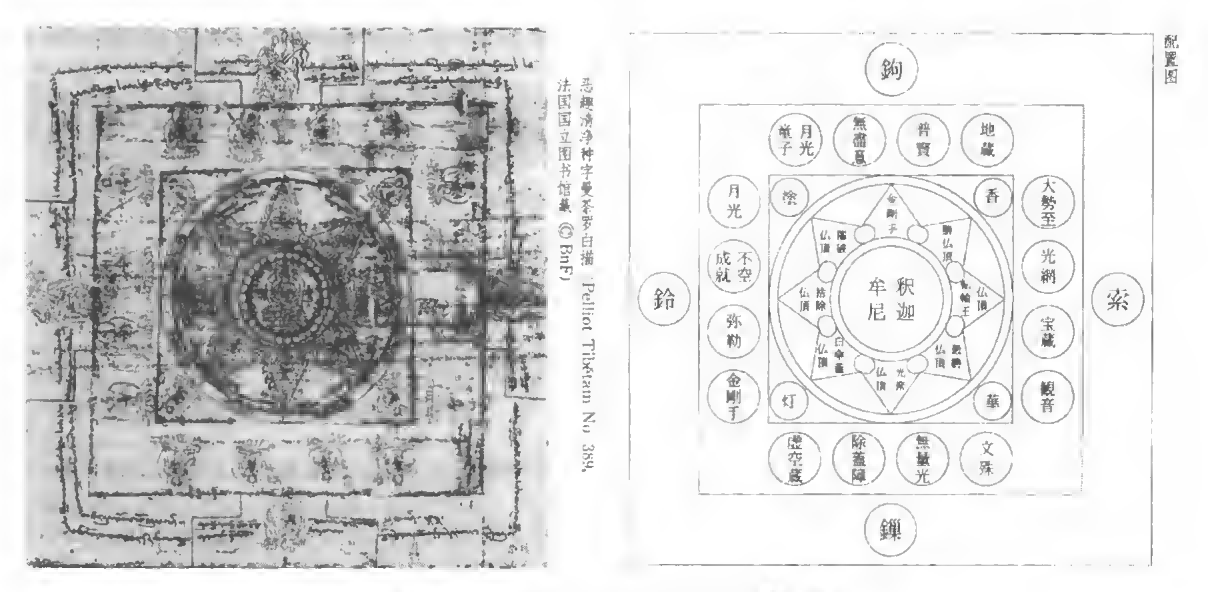
南方:光網、虚空藏、金剛藏、無量光。

西方:除憂暗、智幢、無盡意、弁積。

北方:彌勒、香象、滅惡趣、不空見。

Pelliot Tibetain No.389,40釐米×31釐米的一頁殘片,爲八輻輪形白描曼荼羅(圖1)。曼荼羅中墨書種字與真言,以淡墨描繪各尊像。藏文文字書寫隨意,且多有剥落。不過由於文獻中注記了墨書真言屬於哪一尊像,對我們研讀曼荼羅諸尊像的圖像表現提供了確實可靠的依據。

根據各尊像旁書寫的藏文文字,知該曼荼羅第一重圓内畫釋迦牟尼坐像,第二重圓内畫八輻輪,八輻輪以上方爲東,以右旋的形式畫金剛手、勝佛頂、佛頂轉輪王、最勝佛頂、光聚佛



恶趣清净神字曼荼罗白描 Pelliot Tibetain No 389, 法国国立图书馆藏 (© BnF)

圖1　Pelliot Tibetain No.389 中的曼荼羅

頂、白傘蓋佛頂、捨除佛頂、摧破佛頂，輻輪外側用藏文寫八佛頂尊名及其真言。

第一院畫嬉鬘歌舞四内供養菩薩，第二院自東方開始，向右旋依次畫賢劫十六尊，即：

東方：地藏、普賢、無盡意、月光童子

南方：大勢至、光網、寶藏、觀音

西方：文殊、無量光、除蓋障、虛空藏

北方：金剛手、彌勒、不空成就、月光

在尊格的構成上，惡趣清淨曼荼羅中的賢劫十六尊，與金剛界曼荼羅中的賢劫十六尊沒有太大的區別，然而該白描圖中的賢劫十六尊卻與之有著很大的不同，其中的地藏、普賢、觀音、文殊、除蓋障、虛空藏、金剛手以及彌勒菩薩的尊名與敦煌中唐以來的八大菩薩曼荼羅中的尊名相一致。雖然兩文獻均製作於中唐時代，但在惡趣清淨賢劫十六尊的尊像構成上，很明顯接受了八大菩薩的影響。

Pelliot Chinois No.3937，43釐米×59.8釐米白描圖像（圖2）。畫面中央的八輻輪上畫九佛頂，周圍畫32尊，即内四供、四攝菩薩、八吉祥及賢劫十六尊。由於主尊左肩處寫一“盧”字，知主尊很可能是盧舍那佛，爲《華嚴經》與密教相結合的產物。

田中先生在《敦煌密教と美術》一书中，亦对 Pelliot Chinois No.3937 做了圖像學上的比定，筆者根據 Pelliot Tibetain No.389 的尊名題記以及尊像表現，對 Pelliot Chinois No.3937 做了重新比定，得出了與田中先生不同的比定結果。

Pelliot Chinois No.3937 的主尊作禪定印、如來形，若依主尊左肩處的“盧”字，可將主尊比定爲盧舍那佛。若依尊像的圖像學特徵，則有可能是毗盧遮那如來。

田中先生將八佛頂比定爲金剛薩埵、光聚佛頂、勝佛頂、幢佛頂、佛頂轉輪王、摧破佛頂、

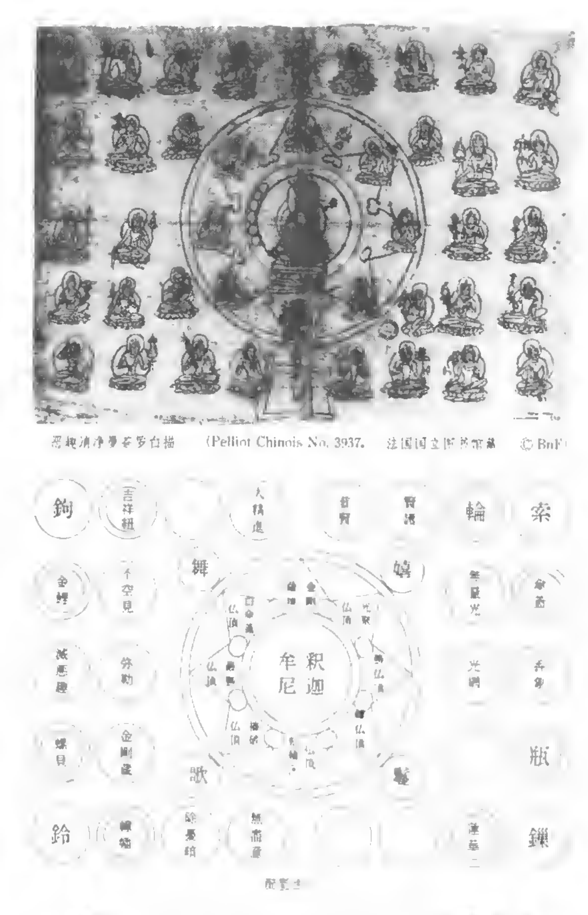


圖2　Pelliot Chinois No.3937 中的曼荼羅

最勝佛頂、白傘蓋佛頂。然而，圖像學上的比較結果證明，田中先生的比定結果有較大的偏差，Pelliot Chinois No.3937的八佛頂與帶有尊像題記的Pelliot Tibetain No.389大多一致，應爲金剛手、勝佛頂、佛頂轉輪王、最勝佛頂、光聚佛頂、白傘蓋佛頂、捨除佛頂、摧破佛頂。

田中先生將賢劫十六尊分別比定爲賢護、普賢、大精進（以上東方），無量光、光網、香象（以上南方），無盡意、除憂暗（以上西方），金剛藏、彌勒、滅罪趣、不空見（以上北方），其中有四菩薩未作比定。然而，當我們將Pelliot Chinois No.3937和Pelliot Tibetain No.389中的賢劫十六尊作比較時，發現兩白描圖的賢劫十六尊在圖像學的表現大多數也是一致的，賢劫十六尊的尊名應比照Pelliot Tibetain No.389重新認定。

通過對兩白描圖的圖像比定我們得出以下結論：

1. Pelliot Tibetain No.389是以濃墨寫藏文種字與真言，以淡墨描繪各尊像的惡趣清淨曼荼羅。種字以及真言是以草書書寫，據此推斷，該文獻似書寫在吐蕃統治敦煌時期。由於文獻中注記了墨書真言屬於哪一尊像，對我們研讀曼荼羅諸尊像的圖像表現提供了確實可靠的依據。Pelliot Chinois No.3937中的諸菩薩都是菩薩裝，唯鬘菩薩身穿吐蕃裝，據此推測亦有可能繪製於吐蕃統治敦煌時期。Pelliot Tibetain No.389以及Pelliot Chinois No.3937都繪製於吐蕃統治敦煌時期，極有可能是在敦煌以外的地方臨摹後被帶到了敦煌，而這種臨摹是有組織或者説是有計劃的。

2. 兩白描圖中的主尊，Pelliot Tibetain No.389爲菩薩形禪定印坐像，Pelliot Chinois No.3937是如來形禪定印坐像，由於Pelliot Chinois No.3937的左肩處寫一"盧"字，故應將主尊比定爲盧舍那佛爲主尊的惡趣清淨曼荼羅。與之相反，榆林窟第3窟南壁西側的主尊手作轉法輪印，是釋迦牟尼爲主尊的惡趣清淨曼荼羅。

3. 八佛頂中的八尊圖像，經仔細辨識，其中有五身佛頂尊的持物完全一致。其他的因圖片太小無法辨識，但從各佛頂尊坐姿及手臂的姿態上看，八佛頂在圖像上是一致的。

4. 從圖像上看，Pelliot Tibetain No.389以及Pelliot Chinois No.3937都應該是内四供，兩

白描圖中没有表現外四供。

5. 賢劫十六尊中的東方四尊，即：地藏、普賢、無盡意以及月光童子，在圖像學上具有相同的圖像特徵，可以將兩者認定爲同一組圖像。南方四尊中，Pelliot Tibetain No.389 的大勢至與 Pelliot Chinois No.3937 中處在相同位置的尊像爲同一人物，均以右手持火焰寶珠。其他三尊，即光網、寶藏、觀音，或因墨跡汙損，或因墨跡淺淡難以準確辨識，但是，從身姿和手姿看，是同一組尊像的可能性極大。西方四尊，Pelliot Tibetain No.389 中的無量光、文殊、除蓋障、虚空藏與 Pelliot Chinois No.3937 處在同一位置的四菩薩，在造型和手中持物上具有强烈的一致性，可以認定爲同一組圖像。北方四尊中，月光、不空成就、彌勒、金剛手，與 Pelliot Chinois No.3937 處在同一位置的四菩薩，在造型和手中持物上也具有强烈的一致性，可以認定爲同一組圖像。

6. 賢劫十六尊中，普賢、地藏、觀音、文殊、除蓋障、虚空藏、金剛手、彌勒八菩薩與密教八大菩薩名一致，多數菩薩的手中持物與八大菩薩的持物相同，可以説 P.T.389 的賢劫十六尊接受了來自密教八大菩薩的影響。

附记：本文插图采自田中公明先生《敦煌密教と美術》第 5 章“敦煌出土の悪趣清浄曼荼羅儀軌と白描図像”，法蔵館，2000 年 10 月。

（中國　敦煌研究院）

敦煌感通故事畫榜題抄録稿研究

張小剛

根據前賢的研究,敦煌藏經洞出土的遺書中,有幾份卷子上的文字與敦煌洞窟内感通故事畫群的榜題有密切的關係。由於其中涉及了大量的瑞像題名,不少學者稱之爲"瑞像記"。然而我們認爲其内容並非僅限於瑞像,還包括了一些聖跡、傳説、神僧等感通故事,所以將其重新初步擬名爲"敦煌感通故事畫榜題稿"。

這些卷子計四個編號,分別是P.3033V、P.3352、S.5659、S.2113V。需要説明的是,P.3033正面文字屬《大般若波羅蜜多經》第四百七十七卷,背面内容主要爲感通故事畫榜題稿,頁尾兩行倒寫《巳年十月七日僧談闐兄弟分家契》之首題。P.3352正面有三種内容:a爲《觀無量壽經變》之"未生怨"和"十六觀"的榜題稿;b爲《千手千眼觀世音經變》榜題稿;c爲感通故事畫榜題稿,背面則有兩種内容:a爲《三界寺招提司法謚狀》,b爲《天請問經變》榜題稿。S.5659僅有感通故事畫榜題稿一項内容。S.2113正面文字屬《淨名經集解關中疏》上卷,背面有四種内容:a爲感通故事畫榜題稿;b爲《唐乾寧三年(896)沙州龍興寺上座馬德勝宕泉創修功德記》;c爲《華嚴經變》之"九會"的榜題稿;d爲另一段感通故事畫榜題稿及天龍八部的榜題稿。由於S.2113背面的兩段感通故事畫榜題稿中間夾寫了其他内容,在位置上不相連,所以學者們在研究時一般將其分開釋録,各自成文。

較早注意感通故事畫榜題稿的可能是日本學者小野勝年,他在《敦煌的釋迦瑞像圖》一文中對其作了介紹和研究[①]。此後,在20世紀80年代,張廣達與榮新江兩位先生曾對這幾份感通故事畫榜題稿專門作了校録,並探究了其反映的有關于闐的一些問題[②]。施萍婷先生也曾對P.3352正面的三種内容做過録文,並認爲a、c爲壁畫榜書底稿,b爲壁畫構圖之文字稿[③]。法國學者蘇遠鳴(Michel Soymié)又將這幾份感通故事畫榜題稿與莫高窟第231窟的瑞像圖榜題結合起來做過一些研究[④]。

時隔二十餘年,今天的研究條件又有了較大的改善,尤其是更加清晰的文書圖版的刊佈,使我們校録時有可能在某些細節上更進一步。另外,筆者由於近年來一直潛心於敦煌壁

---

① (日)小野勝年《敦煌的釋迦瑞像圖》,載《龍谷史壇》第63号,1969年。

② 張廣達、榮新江《敦煌"瑞像記"、瑞像圖及其反映的于闐》,載《敦煌吐魯番文獻研究論集》第三輯,北京大學出版社,1986年;收入張廣達、榮新江著《于闐史叢考》,上海書店,1993年,第212—279頁。

③ 施萍婷《敦煌隨筆之四》,載《敦煌研究》1987年第4期;收入氏著《敦煌習學集》(上),甘肅民族出版社,2004年,第57—65頁。

④ (法)蘇遠鳴《敦煌石窟中的瑞像圖》、《敦煌寫本中的某些壁畫題識》,載[法]謝和耐、蘇遠鳴等著,耿昇譯《法國學者敦煌學論文選萃》,中華書局,1993年,第151—175、229—237頁。

畫中相關圖像的研究，對窟内現存相關榜題文字也有較全面的瞭解，所以收穫了一些心得，不揣淺陋，草成此篇，以求抛磚引玉。

一、敦煌感通故事畫榜題稿録文

兹繁、簡、異體字一仍原卷（行號由筆者所加，加著重號的文字主要是對張廣達、榮新江校録文的補訂），將五份敦煌感通故事畫榜題稿分别録文如下：

P.3033 V録文：

1 舍衛城南大樹林中，是釋迦如來生地，沐太子水成油河，
2 今現流不絶，立塔記。　此菩提寺高廣大塔，舍利
3 如指，齋日示人，皆便放光，天雨花。　此俱睒弥國西石窟前
4 樹下，佛化毒龍已，龍念言："佛今已去，我起惡念，廣損
5 衆生。"佛便留影，更無覆（復）起惡。　阿育王造八万四千塔，
6 未側（測）其地，羅漢以手遮日，日光所下之處，而便立之。　王
7 舍城北那羅陁寺東，有迦葉佛時三億羅漢舍利，
8 立塔記之，手（于）令（今）現在。　此像從憍賞弥國飛往于
9 闐東娓摩城中，今現在，殊靈瑞。　大目犍連已（以）神
10 通力將卅二匠，往天各皃（貌）如來一相時。　已東。
11 南天竺國王信邪謗佛，一言不〔伏〕，龍樹菩薩手持赤幡，便
12 於王〔前〕立，曰："我是大智人！今日天共阿脩〔羅〕戰。"須臾，身道（首）從
13 空而下。　北天竺烏杖國石塔高卌尺，佛爲天人説法，
14 塔從地踊出，至今見在。　此是百梯山延法师隱處。
15 後漢恒（桓）帝上，安息國王太子出家，名世高，長大来漢
16 地遊化，廣度衆生。　廟神舍物，世高汎舟於江中，其神
17 又於山頂上出送世高，舉首重别時。　佛在毗耶離
18 國巡城行化紫檀瑞像。世高行立（至）廟所，見同學
19 者，爲發願受犯（記），令神施物已，於江南豫章造寺立
20 塔。　世高施物置寺。　張掖郡西影像，古月支王時現。

P.3352-c録文：

1 分身像者，胷（胸）上分現，胷（胸）下合體，其像遂爲變形。　南天竺國弥勒

2 白佛瑞像記。 阿婆羅質多神護于闐國。 釋迦牟尼佛真容

3 從王舍城騰空而来,在于闐國海眼寺住。 中印度境,佛額上

4 寶珠,時有貧士,既見寶珠,乃生盜心,像便曲躬,授珠与賊。

5 毗婆尸佛〔從〕舍衛国(国)騰空而来,在于闐国(国)住,有人欽仰,不可思議。

6 濮(濮)州鐵弥勒瑞像,今改爲濮(濮)陽郡。 如意輪卉(菩薩)手

7 掌日月。 指日月瑞像記。 石佛瑞像記。 迦葉佛從舍

8 衛國騰空而来,在于闐國住,國人虔敬,無不遂願。

9 觀世音卉(菩薩)。 憍賞弥國佛来往(住)于闐國。 張液(掖)郡

10 西影像,古月支王時現瑞像記。 老王莊北,佛在地中,

11 馬〔足掊出〕。 中天竺國憍焰弥寶檀〔尅(刻)瑞像〕。 于闐國舍

12 利弗、毗沙门天王决海時。 佛在毗耶離巡城

13 行化時 紫檀瑞像。 中天竺摩伽陁國〔放光瑞像〕。

14 摩竭陁國須弥座釋〔迦并銀菩薩瑞像〕。 天竺白銀弥勒瑞像。

15 〔中天竺波羅柰國〕鹿野院(苑)中瑞像。

S.5659録文:

1 金剛藏菩薩護于闐國。毗婆尸佛〔從〕舍衛國騰空而来,

2 在于闐國住,有人欽仰,不可思議。 虚空藏菩薩。 分身

3 像者,胷(胸)上分身現,胷(胸)下合體,其像遂爲變形。 南天

4 竺国弥勒白佛瑞像記。 阿婆羅質多神護于闐國。

5 釋迦牟尼佛真容從王舍城騰空而来,在于闐國海

6 眼寺住。 中印度鏡(境),佛額上寶珠,時有貧士,既見寶

7 珠,乃生盜心,像便曲躬,授珠与賊。 提頭賴吒天王。

8 恭陁郝(那)天女守護于闐國。張淚(掖)郡西影像,古月支王

9 時現瑞像記。 憍賞弥國佛来住于闐國。 觀世音

10 菩薩。 迦葉佛從舍衛國騰空而来,在于闐國住,

11 國人虔敬,無不遂願。 石佛瑞像記。

12 指日月瑞像記。 如意輪菩薩手掌日月。漠(濮)州鐵弥

13 勒瑞像,今改爲漠(濮)陽郡。 本師釋迦牟尼佛令

14 注(住)牛頭山。 觀世音菩薩助于闐國。 寶壇花菩

15 薩助于闐國。 于闐牛頭山。 此是于闐國。

S.2113V-a録文：

1 釋迦牟尼佛從靈鷲山向牛頭山
2 說法来。　　王舍城北郝(那)羅陁寺東，
3 有迦葉佛時三億羅漢舍利，立塔記
4 之，于今見在。下，其頭上有冠。　　中印度境有寺，佛高
5 二丈，額上寶珠。時有貧士，既見寶珠，
6 乃生盗心，詐見清君，晝量長短，夜乃
7 構梯逮乎欲登，其梯猶短，日日如是
8 漸增高，便與念曰："我聞諸佛，求者不
9 違。今此素像，怯(悋)此明珠如姓明(性命)，並爲虛
10 闡。"語訖，像便曲躬，授珠与賊。
11 此像從憍賞弥國飛往于闐東娓摩
12 城，今見在，殊靈瑞。下，其像承雲。　張掖郡西影像，月之(支)王時見(現)
13 瑞像。其像兩足返。　高浮寺放光佛，其光聲如火
14 爆。其像兩手立。　指日月瑞像記。　南天竺國弥勒
15 白佛瑞像記。其像坐，白。
16 釋迦牟尼佛真容，白檀身，從國王舍城
17 騰空而来，在于闐海眼寺住。其像手把袈裟。
18 釋迦牟尼佛真容，白檀香爲身，從漢國騰
19 空而来，在于闐坎城住。下，其像手把袈裟。
20 釋迦牟尼佛從舍衛國騰空於固城住。
21 結迦宋佛亦從舍衛國来，在固城住。其像手捻袈裟。
22 于闐王(玉)河浴佛瑞像，身丈餘，杖錫持鉢，
23 盡形而立。其像赤體立。　佛在天叉，王思欲見，乃
24 令目健連曰："三十二匠往来天圖佛，令匠
25 取各一相。"非(佛)從[天]降下，其檀[像]乃迎本形礼拜。其像乘雲下。
26 濮州鐵弥勒瑞像，今改爲濮陽郡是。
27 南天竺國建(達)嚫國北，有迦葉佛寺，五香盤
28 石爲之，今見在山中。其像坐。　老莊王(王莊)北，佛在
29 城中，曰(因)馬掊地而出。其像□小仏(佛)□□。　　大目楗連已(以)神通力
30 將三十二匠，往天各皃(貌)如來一相。
31 釋迦牟尼亦從舍衛國騰空同来，在于闐國

32 城住。手把袈裟。　徽波陁(施)佛從舍衛國住,騰
33 空而同来,在于闐城住,城人欽敬,不可思
34 議。其下像側。　酒泉郡呼蚕河瑞像,奇異不可思
35 議,有人求願,獲無量福。其像坐,卄(菩薩)形。
36 迦葉佛亦從舍衛國騰空而来,住于闐國,人
37 皆虔敬,不可思議。其像亦把袈裟。
38 迦葉佛。　伽你迦牟尼佛從舍衛國騰空而来,
39 在固城住。其像手捻袈裟。　此菩提寺高廣大塔,舍利如指,
40 齋日示人,放光,天雨縵陁羅花。
41 分身像者,中印度境犍馱邏國東大窣覩波
42 所,有畫像一丈,胷(胸)上分現,胷(胸)下合體。有一貧女,將
43 金錢一文,謂旨(曰):"我今圖如来妙相。"匠功取錢,指
44 前施主像示,其像遂爲變形。
45 北天竺國泥婆羅國,有弥〔勒〕冠櫃在水中,有人来
46 取,水中火出。
47 此寺每年正月十六日現大神變,放大光明,一切来
48 奔湊,希見此瑞。　迦迦郁(那)莎利神守護于闐
49 國。　莎郁(那)末利神守護于闐國。　莎郁(那)摩利神守護
50 于闐國。　阿隅闍天女守護〔于〕闐國。　北。
51 毗沙〔門〕天王神守護于闐國。　阿婆羅質多神守護于闐國。
52 摩訶迦羅神守護于闐國。　悉他郁(那)天女護于闐國。
53 世高施物置寺。　提頭賴吒天王。　毗樓博叉天王。　毗樓勒
54 叉天王。　舍利弗共毗沙門神决海致(至)于闐國。　于闐牛
55 頭山。　虚空藏卄(菩薩)如来於薩迦郁(耶)小(倦)寺住。
56 弥勒卄(菩薩)随釋迦牟尼佛来住漢城。　虚空藏卄(菩薩)
57 於西玉河薩伽郁(耶)倦寺住。　佛在毗耶離國巡
58 城行化紫檀瑞像。其仏(佛)在海内行。　此是于闐城。　阿育王造八万
59 四千塔,未惻(測)其地,羅漢以手遮日,日光所下之處,
60 而便立之。　釋迦如来從靈鷲山至牛頭山頂會
61 八部衆説法。　舍衛城南樹林中,是釋迦如来生地,沐太子
水成油河,今現流不絶,立塔記。

S.2113V-d録文:

1 昔仁王相侵,行陣兩邊,鋒刃交戰,忽有
2 此佛,踊现軍前,仁王覩已,息甲休兵,赤(放?)亿光
3 略,淨心便息,其像便住于闐勃伽夷城。
4 世高行至廟所,见同學者,为發願受戒,
5 令神施物,施物已,於西(江)南豫章寺造塔。
6 神廟捨物,世高汎舟於江中,其神又於山顶出
7 送世高,舉首重别時。
8 其寺無爱(憂)王之所建立,寺中仏(佛)牙舍利,白月圓
9 滿,時輝神光,覩者衆鹿(庶?),咸来供養,见斯瑞應
10 流傳,咸欣授記。 其塔阿育王建造,神瑞多
11 能,餘有神變,庶如斯记。
12 北天竺烏杖國石塔高卌尺,仏(佛)为天人说法,
13 其塔從地踊出,至今見在。
14 此是白(百)梯延法师隱處。
15 拘尸那(那)城中纯陁故宅,當为仏(佛)设供穿井,
16 其井見在,水香甘味不绝。
17 育王懐(壞)地狱已,造寺,咸集卌萬衆僧百過供
18 養,又執香爐,请尊者賓頭盧聖僧受
19 供養時。 後漢恒(桓)帝王,安息國王太子出
20 家,名世高,長大来漢地遊化,廣度衆生。
21 南天竺國王信邪謗仏(佛),一言不伏,龍樹井(菩薩)手持
22 赤幡,便於王前立,言曰:"我是大智人! 今日天共
23 阿脩羅戰。"[須臾,]身首[從空]而下。
24 柏林寺放光仏(佛),每有潔淨人以手摩仏(佛)光,其
25 光明散出,齐(聲)似如火爆。
26 東:金翅鳥王、乹闥婆王、緊那羅王、迦樓那王。
27 西:龍王、阿脩羅王、摩睺羅迦王、夜叉王。

二、敦煌感通故事畫榜題稿的性質

通過前輩學者的研究,現在我們已經知道,在敦煌遺書中,有一部分文書與洞窟内各種壁畫題材的榜題文字有密切關係。關於這些文字的性質,有一些學者認爲是壁畫榜書底

稿[①],也有一些學者認爲是壁畫榜題的抄録本[②],還有一些學者提出兼有以上兩種可能性[③]。筆者在此暫不涉及其他内容,僅就感通故事畫榜題稿試述之。

施萍婷先生認爲P.3352-c爲瑞像圖的榜書底稿[④]。張廣達與榮新江先生分析了上述幾份敦煌文書的内容和形式後,謹慎地指出這些文書應爲壁畫"文字設計"的底稿或者繪後記録的"榜題匯輯"[⑤]。沙武田先生根據S.2113V-a中的注解小字,P.3033 V第10行的方位注解——"已東",認爲此兩件文書爲榜題抄本,但他同時認爲P.3352-c可能是底稿的形式[⑥]。

筆者經過仔細比對,大致確認這幾份感通故事畫榜題稿中的文字應該均源自洞窟内,是壁畫榜題的抄録稿。

(一)莫高窟第231窟瑞像榜題與P.3352-c

1. 莫高窟第231窟瑞像榜題

莫高窟吐蕃時期開鑿的第231窟主室正壁龕内盝形頂四披分格繪有近四十身瑞像。值得注意的是,此窟内大多數瑞像旁均有左右兩方題榜,即一像兩榜,共同構成一則完整的榜題文字,這種現象屬於特例,相鄰的同時期第237窟雖然在瑞像圖的内容和形式上與第231窟十分相近,但榜題則採用一像一榜的形式。現以第231窟龕頂西披南端起始,按順時針方向分格依次抄録榜題如下(繁、簡、異體字一仍原題,下同):

1 右榜:漫漶。

2 左榜:"朱俱半國佛騰空於奴/越寺住"。

3 右榜:"老王荘北佛在地中馬";左榜:"足揞出"。

4 右榜:"迦葉佛從舍衛騰空";左榜:"於固城住瑞像"。

5 右榜:"陳國聖容像";左榜:漫漶。

---

① (法)蘇遠鳴著,耿昇譯《敦煌石窟中的瑞像圖》、《敦煌寫本中的壁畫題識集》、《敦煌寫本中的某些壁畫題識》,見《法國學者敦煌學論文選萃》,中華書局,1993年,第151—175、200—237頁;施萍婷《敦煌隨筆之二》,載《敦煌研究》1987年第1期,《敦煌隨筆之四》,載《敦煌研究》1987年第4期;王惠民《敦煌壁畫"十六羅漢圖"榜題研究》,載《敦煌研究》1993年第1期,《關於"天請問經"和天請問經變的幾個問題》,載《敦煌研究》1994年第4期、《論"思益經"及其在敦煌的流傳》,載《敦煌研究》1997年第1期,《"董保德功德記"與隋代敦煌崇教寺舍利塔》,載《敦煌研究》1997年第3期,《敦煌遺書中的藥師經變榜題底稿校録》,載《敦煌研究》1998年第4期,《〈敦煌遺書中的藥師經變榜題底稿校録〉補遺》,載《敦煌研究》1999年第4期,《敦煌遺書的觀無量壽經變榜題底稿校録》,載《敦煌研究》2002年第5期。

② 李永寧、蔡偉堂《〈降魔變文〉與敦煌壁畫中的"勞度叉鬥聖變"》,載《1983年全國敦煌學術討論會文集·石窟藝術編》(上册),甘肅人民出版社,1985年,第165—233頁;周紹良《三卷關於變相圖的榜題本事考釋》,載《九州學刊》1993年第5卷第4期;沙武田《敦煌畫稿研究》,中央編譯出版社,2007年,第429—447頁;郭俊葉《敦煌莫高窟第454窟天請問經變及相關問題》,載《敦煌研究》2010年第3期。

③ 張廣達、榮新江前揭文。

④ 施萍婷《敦煌隨筆之四》,載《敦煌研究》1987年第4期。

⑤ 張廣達、榮新江前揭文。

⑥ 沙武田前揭書。

6 右榜:"于闐海眼寺釋迦";左榜:"聖容像"。

7 右榜:"分身瑞像者乹陁羅國";左榜:"二人出錢畫像其功畢一身二頭"。

8 右榜:"微波施佛從舍衛";左榜:"城騰空於國城住"。

9 右榜:"于闐坎城瑞像";左榜:漫漶。

10 右榜:"中天竺憍焰弥寶檀";左榜:"尅瑞像"。

11 右榜:"高浮啚寺放光佛其";左榜:"光如火"。

12 右榜:"時佛從天降下其檀"。

13 左榜:"像乃仰礼拜時"。

(以上西披。12與13共同構成一則瑞像故事,1與2似亦然。)

14 似爲補白,内無榜。

15 右榜:漫漶。

16 右榜:漫漶;左榜:"于闐國石瑞像"。

17 右榜:"釋迦牟尼真容從王舍";左榜:"城騰空住海眼寺"。

18 左榜:"酒泉群釋迦牟尼瑞像"。

19 左榜:"天竺摩加國觀世音卄(菩薩)"。

20 右榜:"于闐古城瑞像";左榜:漫漶。

21 内無榜。

22 左榜:"于闐國舍利弗毗/沙門天王决海時",標示第20格内故事。本格内所繪似爲補白。

(以上北披。)

23 似爲補白,内無榜。

24 右榜:"業力自遠牽将来業自/近牽将去非山非海非石中"。

25 右榜:"弥勒菩薩隨釋朱滛城"。

26 内無榜。

27 右榜:"中天竺波羅柰國";左榜:"鹿野院中瑞像"。

28 左榜:"張掖郡佛濦像月支王時"。

29 右榜:"盤和都督付仰容山番";左榜:"禾縣北聖容瑞像"。

30 左榜:"天竺白銀弥勒瑞像"。

31 右榜:"摩竭國須弥座釋";左榜:"迦并銀菩薩瑞像"。

32 左榜:“虚空藏菩薩於西玉河”。

33 右榜:漫漶;左榜:“薩迦耶偻寺住瑞像”。

34 右榜:“中天竺摩加陁國”;左榜:“放光瑞像”。

35 内無榜。

(以上東披。29與30兩方左榜文字合示一像。)

36 右榜:漫漶。内容似爲補白。

37 内無榜。

38 右榜:“佛在毗耶離巡城行化”;左榜:“紫檀瑞像”。

39 右榜:“觀世音菩薩於蒲特/山放光成道瑞像”。

40 左榜:“于闐媲摩城中琱檀瑞像”。

41 右榜:“中天竺摩訶菩提寺造”;左榜:“釋迦瑞像”。

42 右榜:“此牛頭山像從耆山履”;左榜:“空而来”。

43 右榜:“指日月像”;左榜:漫漶。

44 左榜:漫漶。内容似爲補白。

(以上南披。)

2. P.3352-c與第231窟瑞像榜題的關係

P.3352-c似可分成前、中、後三段。前段從第1行首字起始至第5行尾,計五行,特點是文字最小,書寫工整,風格纖細秀麗;中段從第6行首字起始至第10行中間“記”字結束,亦計五行,特點是文字較大,風格略似前段;後段從第10行“老”字起始至文末,計6行,文字最大,風格粗獷灑脱。文書上在“老”字上方畫一道分隔符號,也證明了後段與前兩段之間的區别(圖1)。



P.3352-c從第10行的“老王莊瑞像”至文末的“鹿野苑中瑞像”,共記載八身瑞像,筆者認爲這些文字分别來自第231窟西披南起第3格(上文編號3)、第10格(編號10);北披西起第9格(編號22);南披西起第7格(編號38);東披南起第2格(編號34)、第5格(編

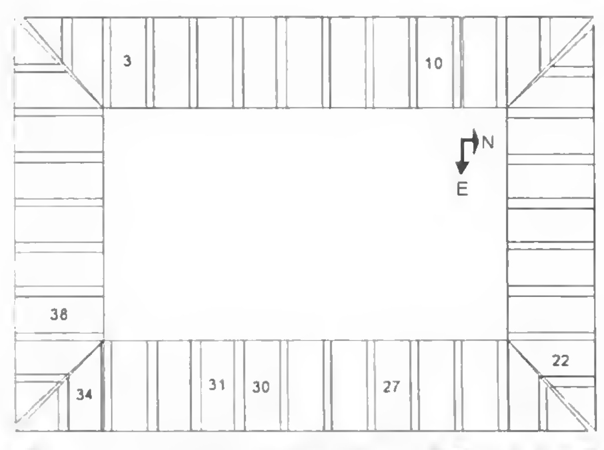


圖2 P.3532-c部分文字源自第231窟龕頂瑞像榜題位置示意圖

號31)、第6格(編號30)與第9格(編號27)。抄寫順序是從西披至北披(3→10→22),轉而從南披至東披(38→34→31→30→27)(圖2)。

P.3352-c中記載最後八身瑞像的文字全部見於莫高窟第231窟,即使是窟内榜書誤字,如"鹿野苑中瑞像"的"苑"字誤作"院",亦相同。第231窟内一身瑞像的説明文字往往分在兩方題榜上,抄録者有時僅抄了其中的一方,這就是我們看到的P.3352第11行至15行多需要補缺的原因,不缺的是一方題榜上的文字,缺失的正是另一方題榜上剩下的文字,也就是説,編號3僅抄右榜"老王莊北佛在地中馬"而缺左榜"足掊出";編號10僅抄右榜"中天竺憍焰弥寶檀"而缺左榜"尅瑞像";編號34僅抄右榜"中天竺摩加陁國"而缺左榜"放光瑞像";編號31僅抄右榜"摩竭國須弥座釋"而缺左榜"迦并銀菩薩瑞像";編號27僅抄左榜"鹿野院中瑞像"而缺右榜"中天竺波羅奈國"。編號22與30内僅一方題榜,分别爲"于闐國舍利弗毗沙門天王決海時"與"天竺白銀弥勒瑞像",屬少數一像一榜的形式,故抄全。編號38雖抄全,但由於分出於兩榜,故右榜"佛在毗耶離巡城行化"與左榜"紫檀瑞像"在卷子上書寫時中間出現空格,容易使人誤以爲兩種瑞像。由此可見,P.3352"瑞像記"後段無疑源自第231窟瑞像榜題,反之,若作爲榜題底稿,則無法解釋上述現象。

(二)P.3352-c與S.5659的關係

P.3352-c前、中段在S.5659中均能找到基本相同的文字,詳見下表。

P.3352-c		S.5659	
行號	文字	行號	文字
1→4	1 分身像者,胷上分現,胷下合體,其像遂爲變形。 南天竺國弥勒 2 白佛瑞像記。 阿婆羅質多神護于闐國。 釋迦牟尼佛真容 3 從王舍城騰空而来,在于闐國海眼寺住。 中印度境,佛額上 4 寶珠,時有貧士,既見寶珠,乃生盜心,像便曲躬,授珠与賊。	2→7	2 ……(前略) 分身 3 像者,胷上分身現,胷下合體,其像遂爲變形。南天 4 竺国弥勒白佛瑞像記。 阿婆羅質多神護于闐國。 5 釋迦牟尼佛真容從王舍城騰空而来,在于闐國海 6 眼寺住。 中印度鏡(境),佛額上寶珠,時有貧士,既見寶 7 珠,乃生盜心,像便曲躬,授珠与賊。(后略)

續表

P.3352-c		S.5659	
行號	文字	行號	文字
5	5 毗婆尸佛〔從〕舍衛国(国)騰空而来,在于闐国(国)住,有人欽仰,不可思議。	1→2	1 (前略) 毗婆尸佛〔從〕舍衛國騰空而来, 2 在于闐國住,有人欽仰,不可思議。
6→10	6 濮(濮)州鐵弥勒瑞像,今改爲濮(濮)陽郡。 如意輪井(菩薩)手 7 掌日月。 指日月瑞像記。 石佛瑞像記。 迦葉佛從舍 8 衛國騰空而来,在于闐國住,國人虔敬,無不遂願。 9 觀世音(菩薩)。 憍賞弥國佛来往(住)于闐國。 張液(掖)郡 10 西影像,古月支王時現瑞像記。(后略)	8→13	8 (前略) 張淚(掖)郡西影像,古月支王 9 時現瑞像記。 憍賞弥國佛来住于闐國。 觀世音 10 菩薩。 迦葉佛從舍衛國騰空而来,在于闐國住, 11 國人虔敬,無不遂願。 石佛瑞像記。 12 指日月瑞像記。 如意輪菩薩手掌日月。漠(濮)州鐵弥 13 勒瑞像,今改爲漠(濮)陽郡。(后略)

從上表可看出,P.3352-c第1至4行與S.5659第2至7行記載的(1)分身瑞像、(2)白佛瑞像、(3)阿婆羅質多神瑞像、(4)海眼寺瑞像與(5)施珠瑞像,所用文字及次序幾乎完全相同。P.3352-c第5行與S.5659第1至2行記載的(6)毗婆尸佛住于闐瑞像,所用文字也大致相同。P.3352-c第6至10行依次記載的八身瑞像:(7)濮州鐵彌勒瑞像、(8)如意輪菩薩瑞像、(9)指日月瑞像、(10)石佛瑞像、(11)迦葉佛住于闐瑞像、(12)觀世音菩薩瑞像、(13)憍賞彌國佛住于闐瑞像與(14)張掖郡影像瑞像,所用文字與S.5659第8至13行記載基本相同,衹是S.5659中上述八身瑞像的書寫次序正好相反,即由張掖郡影像瑞像始,而至濮州鐵彌勒瑞像終,這樣的結構,使我們懷疑兩份卷子中這八身瑞像榜題文字均源於同一個洞窟,由於不同抄録者針對其中某一側的壁畫榜題,在抄録時採取的方向不同,所以得到了次序相反的榜題文字,由此我們還能推測出,這些瑞像在洞窟内的位置上可能同處一條綫上,至少是明顯地依次排列的,否則就難以得到這種規律的文字。

(三)P.3352-c與莫高窟第72窟瑞像榜題及其他

P.3352-c前、中段文字與第231窟内瑞像榜題難以契合,應該不是來自此窟,例如關於分身瑞像,文書中表述爲"分身像者,胸上分現,胸下合體,其像遂爲變形",而在第231窟内此像榜題作"分身瑞像者,乹陁羅國二人出錢畫像其功畢一身二頭",明顯可見不同。仍以分身瑞像爲切入點,查檢敦煌現存諸窟,與文書表述基本相同的衹有莫高窟第72窟瑞像榜題。

莫高窟第72窟正壁龕内盝形頂四披分格繪有近二十身瑞像及八身藥師佛像。龕頂除了邊角格内補白,無題榜外,其他絶大多數方格内均在左側上方有一方題榜(西披南起第10格除外,榜在右側),現亦以西披南端起始,按順時針方向分格依次抄録榜題如下:

1 無榜

2 “南无聖容諸像来住山”

3 “指日月瑞像紀”

4 “張掖郡西影像古月之王時見在瑞像”

5 “釋迦牟尼佛真容從王舍城騰空/如来在于闐海眼寺住”

6 “結迦宋佛亦從舍衛國來在……”

7 “弥勒佛随釋迦牟尼佛現”

8 “分身像者胷上分現胷下體其像遂爲/變形”

9 “中印度境佛額上寶珠時有貧士既見寶/珠乃生盜心像便曲既躬授珠与賊”

10 無榜

（以上西披。）

11 無榜

12 “觀音菩薩瑞像紀”

13 “伽你釋迦牟尼佛從舍衛國来在固城”

14 “南天竺國弥勒白佛瑞像紀”

15 “濮州鐵弥勒瑞像今改爲濮陽郡是”

16 “于闐河浴佛瑞像身丈餘杖錫持鉢形而立”

17 無榜

（以上北披。）

18 無榜

19 “南无東方十二上願藥師瑠璃佛”

20 “南无東方十二上願藥師瑠璃光佛”

21 “南无東方十二上願藥師瑠璃光佛”

22 “南无東方十二上願藥師瑠璃光佛”

23 “南无東方十二上願藥師瑠璃佛”

24 “南无東方十二上願藥師瑠璃光佛”

26 “南无東方十二上願藥師瑠璃光佛”

27 “南无十二上願藥師瑠璃光佛”

28 無榜

（以上东披。）

29 無榜

30 "南无寶境如来像佛"

31 "南无妙吉祥菩薩"

32 "南无聖容像来住牛頭山"

33 "南无觀音菩薩"

34 "南无聖容諸像来住山"

35 無榜

（以上南披。）

下面將P.3352-c前、中段文字中，可能與第72窟有關的榜題列對照表如下：

P.3352-c		第72窟榜題
前段	1"分身像者，胷上分現，胷下合體，其像遂爲變形"	8"分身像者胷上分現胷下體其像遂爲變形"
	1→2"南天竺國弥勒白佛瑞像記"	14"南天竺國弥勒白佛瑞像紀"
	2→3"釋迦牟尼佛真容從王舍城騰空而来，在于闐國海眼寺住"	5"釋迦牟尼佛真容從王舍城騰空如来在于闐海眼寺住"
	3→4"中印度境，佛額上寶珠，時有貧士，既見寶珠，乃生盜心，像便曲躬，授珠与賊"	9"中印度境佛額上寶珠時有貧士既見寶珠乃生盜心像便曲既躬授珠与賊"
中段	6"濮（濮）州鐵弥勒瑞像，今改爲濮（濮）陽郡"	15"濮州鐵弥勒瑞像今改爲濮陽郡是"
	7"指日月瑞像記"	3"指日月瑞像紀"
	9"觀世音菩薩"	12"觀音菩薩瑞像紀"或33"南无觀音菩薩"
	9→10"張液（掖）郡西影像，古月支王時現瑞像記"	4"張掖郡西影像古月之王時見在瑞像"

從上表可以看出，P.3352-c前、中段中某些文字與第72窟部分榜題十分相近。關於前段的分身瑞像、海眼寺瑞像與施珠瑞像，P.3352-c文字不誤，而第72窟榜題分別脱"合"字，訛"而"字，衍"既"字，可見P.3352-c這幾則文字並非直接抄自第72窟。

那麽，P.3352-c前段是否第72窟瑞像榜題的底稿呢？作爲某一處某種壁畫的底稿，我們認爲應該在内容上具有相對的完整性、排他性，形式上具有規律性、次序性、直觀性，以便榜題書手在書寫時具有可操作性。P.3352-c前段中有阿婆羅質多神瑞像，夾在白佛瑞像與海眼寺瑞像之間，阿婆羅質多神是守護于闐國的八大神王之一，多數時候與其他神王一

起對稱出現在張氏歸義軍後期至曹氏歸義軍時期的洞窟甬道頂兩披，第72窟内並無此瑞像圖及榜題，所以僅就瑞像條目的混雜情況來看，P.3352-c前段也不具備第72窟榜題底稿的性質。

上文提到，P.3352-c中段文字中從濮州鐵彌勒瑞像至張掖郡影像瑞像的八身瑞像，可能出自同一個洞窟内的某一側，且位置相鄰，依次排列。第72窟明顯不是符合條件的洞窟，因爲第72窟内雖有濮州鐵彌勒瑞像、指日月瑞像、觀音瑞像及張掖郡影像瑞像的榜題，但是所處位置並無規律可言，而且如意輪菩薩瑞像、石佛瑞像、迦葉佛住于闐瑞像與憍賞彌國佛住于闐瑞像，並不見於第72窟内，至於是否來源於其他已毀洞窟則難以稽考。P.3352-c前段中涉及的阿婆羅質多神瑞像與毗婆尸佛住于闐瑞像亦不見於第72窟内。然而，就敦煌現存的壁畫榜題來看，第72窟内的部分瑞像榜題是最接近P.3352-c前、中段中某些文字的，可見兩者在來源上仍有較親近的關係。

P.3352-c中記載的阿婆羅質多神瑞像，現存畫像多與其他于闐神王並列，在莫高窟第126窟甬道北披西起第3格存榜題："阿婆羅質多神護于闐國赴會時"，第108窟甬道北披西起第4格殘存榜題："阿……護于于闐國"，在第454窟甬道北披西起第1格内則錯位題有："阿婆羅□□神……"。如意輪菩薩瑞像，現存窟内可識讀的瑞像榜題中無相關文字。據《伯希和敦煌石窟筆記》記載，莫高窟第220窟内曾有毗婆尸佛、石佛與迦葉佛等瑞像榜題文字[1]。憍賞彌國佛則在莫高窟第454窟存有近似的瑞像榜題文字。總之，就P.3352-c整體而言，與其有關係的洞窟絶不止一個。最後，關於P.3352文書的年代，上限當然是第231窟所處的吐蕃時期，其文字所涉瑞像，多盛行於歸義軍時期，文書也當在此時代。值得注意的是，第72窟榜題書寫觀世音菩薩時均避唐諱而缺"世"字，吐蕃時期第231、237、53窟與P.3352-c及S.5659則不避，這似乎也能提示我們第72窟建于晚唐，而P.3352-c似寫於五代以降即曹氏歸義軍時期。

另外，S.5659"瑞像記"中除了見於P.3352的瑞像條目外，剩下的幾種都是關於于闐的瑞像，如第1行的"金剛藏菩薩護于闐國"，第13行至15行的"本師釋迦牟尼佛令住牛頭山，觀世音菩薩助于闐國，賓壇花菩薩助于闐國，于闐牛頭山，此是于闐國"，這些内容均不見於第72窟内。

(四)P.3033V與S.2113V-a、S.2113V-d的關係

P.3033V中除了俱睒彌國佛化毒龍留影瑞像外，其他條目均可以在S.2113V-a或d中找到，且文字基本相同，詳見下表。

① (法)伯希和著，耿昇、唐健賓譯《伯希和敦煌石窟筆記》，甘肅人民出版社，1993年，第121頁。

續表

P.3033V		S.2113V-a		S.2113V-d	
行數	文字	行數	文字	行數	文字
1→2	舍衛城南大樹林中,是釋迦如來生地,沐太子水成油河,今現流不絶,立塔記。	61	舍衛城南樹林中,是釋迦如來生地,沐太子水成油河,今現流不絶,立塔記。		
2→3	此菩提寺高廣大塔,舍利如指,齋日示人,皆便放光,天雨花。	39→40	此菩提寺高廣大塔,舍利如指,齋日示人,放光,天雨縵陁羅花。		
3→5	此俱睒弥國西石窟前樹下,佛化毒龍已,龍念言:"佛今已去,我起惡念,廣損衆生。"佛便留影,更無覆(復)起惡。				
5→6	阿育王造八万四千塔,未側(測)其地,羅漢以手遮日,日光所下之處,而便立之。	58→60	阿育王造八万四千塔,未惻(測)其地,羅漢以手遮日,日光所下之處,而便立之。		
6→8	王舍城北那羅陁寺東,有迦葉佛時三億羅漢舍利,立塔記之,手(于)令(今)現在。	2→4	王舍城北郍(那)羅陁寺東,有迦葉佛時三億羅漢舍利,立塔記之,于今見在。下,其頭上有冠。		
8→9	此像從憍賞弥國飛往于闐東媲摩城中,今現在,殊靈瑞。	11→12	此像從憍賞弥國飛往于闐東媲摩城,今見在,殊靈瑞。下,其像承雲。		
9→10	大目犍連已(以)神通力將卅二匠,往天各皃(貌)如來一相時。	29→30	大目犍連已(以)神通力將三十二匠,往天各皃(貌)如來一相。		
11→13	南天竺國王信邪謗佛,一言不〔伏〕,龍樹菩薩手持赤幡,便於王〔前〕立,曰:"我是大智人!今日天共阿脩〔羅〕戰。"須臾,身道(首)從空而下。			21→23	南天竺國王信邪謗仏(佛),一言不伏,龍樹(菩薩)手持赤幡,便於王前立,言曰:"我是大智人!今日天共阿脩羅戰。"〔須臾,〕身首〔從空〕而下。
13→14	北天竺烏杖國石塔高卌尺,佛爲天人説法,塔從地踊出,至今見在。			12→13	北天竺烏杖國石塔高卌尺,仏(佛)为天人说法,其塔從地踊出,至今見在。
14	此是百梯山延法师隱處。			14	此是白(百)梯延法师隱處。
15→16	後漢恒(桓)帝上,安息國王太子出家,名世高,長大来漢地遊化,廣度衆生。			19→20	後漢恒(桓)帝王,安息國王太子出家,名世高,長大来漢地遊化,廣度衆生。
16→17	廟神舍物,世高汎舟於江中,其神又於山頂上出送世高,舉首重别時。			6→7	神廟捨物,世高汎舟於江中,其神又於山顶出送世高,舉首重别時

P.3033V		S.2113V-a		S.2113V-d	
行數	文字	行數	文字	行數	文字
17→18	佛在毗耶離國巡城行化紫檀瑞像。	57→58	佛在毗耶離國巡城行化紫檀瑞像。其仏(佛)在海内行。		
18→20	世高行立(至)廟所,見同學者,爲發願受犯(記)、令神施物已,於江南豫章造寺立塔。			4→5	世高行至廟所,见同學者,为發願受戒,令神施物,施物已,於西(江)南豫章寺造塔。
20	世高施物置寺。	53	世高施物置寺。		
20	張掖郡西影像,古月支王時現。	12→13	張掖郡西影像,月之(支)王時見(現)瑞像。其像兩足返。		

值得注意的是,關於神僧安世高的故事,在兩份卷子中可分成四條,在此暫編爲A至D,即S.2113V-d第19至20行(A)、第6至7行(B)、第4至5行(C),S.2113V-a第53行(D)。在S.2113V-d中爲B緊接於C後。P.3033V中爲B接在A後,C接在D後,B與C之間卻夾有一則其他瑞像。造成這種現象的原因極可能與歸義軍時期敦煌安世高故事畫多分成幾個小畫面及榜題有關,這幾個小畫面雖然相鄰,但是由於這個時期的瑞像、聖跡和神僧畫均同處在一個大畫幅之内,各個畫像之間没有明顯的間隔,觀看榜題的次序極易混淆,甚至中途看到本故事以外的畫像榜題也屬常見。這個現象提示我們,上述兩卷文書中的文字可能也來自洞窟。

(五)S.2113V-a、S.2113V-d與莫高窟第76窟瑞像榜題的關係

莫高窟第76窟的瑞像榜題大多與S.2113V-a或d所載相似。莫高窟第76窟(伯編102)主室西壁曹氏晚期瑞像榜題今多已漫漶,筆者僅能釋讀出其中的一方,題作:"南無大勢至菩薩……",而伯希和1908年來敦煌時,其中的大部分仍可辨識,此據《伯希和敦煌石窟筆記》所録[1]與S.2113V-a、S.2113V-d制對照表如下:

76窟榜題	S.2113V-a	S.2113V-d
1"育王愿造 圣者罗惹(?)舡(?) 之浐而撤(?)"		17　育王懷(壞)地狱已,造寺,咸集卌萬眾僧百過供 18　養,又執香爐,请尊者賓頭盧聖僧受 19　供養時。(后略)

[1] (法)伯希和著,耿昇、唐健宾譯上揭書第117—179頁

續表

76窟榜題	S.2113V-a	S.2113V-d
2"大目乾连现神通……土(?) 二相住水(?)谷户 如来所(?)日(?)"	29 (前略) 大目犍連已(以)神通力 30 將三十二匠,往天各皃(貌)如來一相。	
3"南天竹违亲□□□□□□□上 香盘石为□□□在(?)□□"	27 南天竺國建(達)嚫國北,有迦葉佛寺,五香盤 28 石爲之,今見在山中。其像坐。(后略)	
4"濮州铁弥勒瑞像今改濮阳郡是□"	26 濮州鐵弥勒瑞像,今改爲濮陽郡是。	
5"释迦佛亦从舍卫国□空同来在于 阗国城□□"	31 釋迦牟尼亦從舍衛國騰空同來,在于闐國 32 城住。手把袈裟。	
6"天立□□佛在城……"	28 (前略)老莊王(王莊)北,佛在 29 城中,回(因)馬掊地而出。其像□小仏(佛)□□。(后略)	
7"…… 印……"	41 分身像者,中印度境犍馱邏國東大窣覩波 42 所,有畫像一丈,胷上分現,胷下合體。有一貧女,將 43 金錢一文,謂旨(曰):"我今圖如來妙相。"匠功取錢,指 44 前施主像示,其像遂爲變形。	
12"此像从憍(?)㤈(?)弥国飞往于阗东(?)媲摩 城中今见在殊灵瑞寺(?)"	11 此像從憍賞弥國飛往于闐東媲摩 12 城,今見在,殊靈瑞。下,其像承雲。((后略))	
14"徵波施佛亦从□□□□□ 而同来在于阗□□□□"	32 (前略)徽波陁(施)佛從舍衛國住,騰 33 空而同来,在于闐城住,城人欽敬,不可思 34 議。其下像側。(后略)	
15"结(?)迦(?)俖佛(?)亦从舍卫……"	21 結迦宋佛亦從舍衛國来,在固城住。其像手捻袈裟。	
18"于阗国平赴中……"		
21"滔徽郡…… 不…… 无量福"	34 (前略)酒泉郡呼蚕河瑞像,奇異不可思 35 議,有人求願,獲無量福。其像坐,(菩薩)形。	
22"迦叶佛亦从舍卫国腾空而来于阗国人虔(?)敬不可思议"	36 迦葉佛亦從舍衛國騰空而来,住于闐國,人 37 皆虔敬,不可思議。其像亦把袈裟。	
23"伽你□□□□佛□□□国腾空□□在□□□"	38(前略)伽你迦牟尼佛從舍衛國騰空而来, 39 在固城住。其像手捻袈裟。	
24"昔二王相修行作灵……二王观已擇(?)申□上 无明(?)"		1 昔仁王相侵,行陣兩邊,鋒刃交戰,忽有 2 此佛,踊現軍前,仁王睹已,息甲休兵,赤(放?)亿光 3 略,浄心便息,其像便住于闐勃伽夷城。

續表

76窟榜題	S.2113V-a	S.2113V-d
25"印度境□□□高宝珠乃盗心谛见赞 (?)……乃□梯……平欲登其□　如其将(?)增高捷(?)兴念(?) 曰□诸佛求□□违今世(?)索(?) □上怯(?)□知为灵阐海诣(?)"	4　(前略)中印度境有寺,佛高 5　二丈,額上寶珠。時有貧士,既見寶珠, 6　乃生盜心,詐見清君,晝量長短,夜乃 7　構梯逮乎欲登,其梯猶短,日日如是 8　漸增高,便與念曰:"我聞諸佛,求者不 9　違。今此素像,怯(悋)此明珠如姓明(性命),並爲虛 10　闡。"語訖,像便曲躬,授珠与賊。	
26"南天竺国弥勒现佛(?)瑞像记"	14　(前略)南天竺國弥勒 15　白佛瑞像記。其像坐,白。	
27"释迦□□□□□□□□□□□□腾空而来往于阗□□"	16　釋迦牟尼佛真容,白檀身,從國王舍城 17　騰空而来,在于闐海眼寺住。其像手把袈裟。 18　釋迦牟尼佛真容,白檀香爲身,從漢國騰 19　空而来,在于闐坎城住。下,其像手把袈裟。 20　釋迦牟尼佛從舍衛國騰空於固城住。	
28"彳休(林)□□□佛舟(?)□□竿(羊?)汉(奴?) (次)半摩佛□□□□□□□化□火爆"		24　柏林寺放光仏(佛),每有潔浄人以手摩仏(佛)光,其 25　光明散出,都(聲)似如火爆。
31"南无大势至菩萨来降于阗国"		

從上表可以看出,S.2113V-a與S.2113V-d所載瑞像條目具有互補性,兩段文字共同記載的瑞像不少都見於第76窟内,且卷子與壁畫榜題文字十分相似,可見S.2113V與第76窟確有一定關係。今天在洞窟内仍然能夠釋讀榜題的大勢至菩薩在S.2113V上卻不見記載,如果S.2113V來源於第76窟,那麽可知抄寫者並未抄全所有榜題。

(六)S.2113V-a與莫高窟第98窟感通故事畫榜題

莫高窟第98窟感通故事畫群現存僅有三方榜題的文字能夠被辨識,分别爲:"王舍城北那羅陀寺三億□/漢舍利立塔記之於今見在/在"、"北天竺國泥婆羅國有彌勒頭冠/櫃在水中有人來取水中火出"、"悉他那天女守護于闐國",在S.2113V-a中第2—4、45—46、52行中有與之基本相同的文字。可見,S.2113V-a與莫高窟第98窟感通畫故事畫榜題可能也有一定關係。

綜上所述,我們認爲敦煌感通畫榜題稿應該不是底稿,這些文字更可能來自洞窟,而且有的一份卷子上的文字並非專屬一窟,而是可能來自多個洞窟,於一窟内也並非所有榜題文

字都有記録,被記録的榜題在選擇上也難以發現一定的規律。S.2113V-a用來作注釋的小字是洞窟畫面的筆記,而不是設計的提示。因此我們可將上述敦煌文獻擬名爲"敦煌感通畫榜題抄録稿"。

三、敦煌感通故事畫榜題抄録稿産生的原因

通過上文的研究,我們知道敦煌遺書中的感通故事畫榜題稿應該是抄録稿而不是底稿。那麽,出現壁畫榜題抄録稿的原因何在呢?

筆者認爲抄録這些榜題稿,可能不是爲了做功德,因爲從敦煌感通故事畫榜題抄録稿來看,有的文書反映的情況是,抄寫者並不將一處的感通故事畫群的榜題依次全部抄録,而是選取其中的幾則,有時選取的對象甚至比較隨意,一件文書上記載的感通故事畫榜題還經常出自多個洞窟,如果是信徒帶著虔誠的心而做功德,如同抄寫經書甚至刺血寫經一樣,其態度應該更加嚴謹、認真一些,不至於如此敷衍了事。因此,筆者基本同意沙武田先生的看法[①],認爲這些抄録稿可能並没有太多的宗教意義,僅僅是學習的筆記或筆記的再編録。

P.3352-b《千手千眼觀世音經變》榜題稿過去認爲是構圖之文字稿,我們認爲它應該也是窟内榜題文字的抄録稿,而且抄録者爲了保留諸榜題大致位置的信息,有意在做記録時作了大致的構圖。今天我們的一些初學者爲了熟悉、瞭解洞窟,也常常做這樣簡單的筆記。在中古時代,經常活動在莫高窟的信徒們可能也有類似的需要,當時雖然没有從事洞窟研究的專門學者,但是寺院的沙彌或畫院的學徒們應該也有類似考察學習的經歷,這些敦煌感通故事畫榜題抄録稿也許就是考察學習的産物。

四、敦煌感通故事畫榜題抄録稿的價值

上文通過對幾份敦煌感通故事畫榜題抄録稿的比較研究,並且比對窟内榜題文字,大致確定了其性質,釐清了它們與洞窟之間的關係問題,簡單分析了其産生的原因,爲進一步的研究工作奠定了基礎。

鑒於敦煌感通故事畫榜題抄録稿與石窟壁畫瑞像圖榜題之間的密切關係,兩者無疑具有重要的校勘意義,不僅能夠互相訂正文字上的訛、脱、衍、倒,而且能夠在内容與題材上相互補充。

關於文字的校勘方面,在上文中多有論述,此不贅言。在題材上,由於窟内榜題文字大部分都已漫漶,現存可辨識的畢竟有限,有些題材在今天殘存的榜題文字中未見到提示,而于敦煌感通故事畫榜題抄録稿中卻有保留,例如P.3033V中提到的俱睒彌國佛化毒龍留影瑞像,又如S.5659所載守護于闐國的金剛藏菩薩與寶壇花菩薩等。在内容上,由於榜題文字

① 沙武田前揭書

大多殘缺不全、有時僅憑藉它們甚至難以瞭解瑞像的故事梗概，參照敦煌感通故事畫榜題抄録稿後則豁然開朗，如勃伽夷城瑞像在第76窟内榜題文字殘損嚴重，根據S.2113V-d可補齊文字，瞭解故事大致内容，並進一步考證其來源出處。法國學者蘇遠鳴先生曾將敦煌感通故事畫榜題抄録稿與莫高窟第231窟榜題文字結合起來，對部分敦煌瑞像題材進行了解析研究，使人深受啟發。需要特別指出的是，在内容考證方面，除了敦煌感通故事畫榜題抄録稿記載的瑞像條目本身之外，還要注意瑞像條目之間的位置、組合及其排列次序，雖然一份卷子上記載的瑞像條目從整體上看比較混亂，甚至出自多個洞窟，然而從局部上看有時也能發現少部分條目之間仍有一定規律可循。上文提到P.3352與S.5659中有八身瑞像的書寫次序正好是相反的，這提示我們它們在洞窟内可能是依次排列的。筆者還曾根據S.2113V-a第48至52行提供的于闐諸神王的排列次序，結合莫高窟第108窟等洞窟内殘存榜題文字，對敦煌瑞像圖中的于闐護國神王進行了定名，使得相關問題在前輩學者研究的基礎上推進了一步[①]。由此我們還想到，在研究傳世古籍及出土文書時對某些文字、詞句、段落與章節的位置、組合及其排列次序需要給予更多的關注。

（中国　敦煌研究院）

① 拙作《敦煌瑞像圖中的于闐護國神王》，載《敦煌研究》2005年第1期。

新見的兩則敦煌文卷《春秋後語·秦語》

陳國燦

2009年4月爲訪查吐魯番文書收藏情況，到瀋陽訪問了遼寧省檔案館，後又由孫成德館長引薦訪問了遼寧省博物館，在馬葆潔館長和張力助理安排下，參觀了館中珍藏的數十件敦煌吐魯番寫經經卷以及傳世的前清宫廷藏的寫經卷，其中得見一《春秋後語》殘卷。

遼寧省博物館的收藏品，原均來自東北博物館，而東北博物館的來源比較複雜，其中有相當部分來自於偽滿時期的"皇宫"或"新京博物館"，從館藏的多件寫經上鈐有的"御覽之寶"以及"羅振玉印"或"臣振玉"印觀察，也能證實這一點。《春秋後語》殘卷或許也是由此途徑而來。

《春秋後語》爲西晉人孔衍所撰，至南宋紹興年間，姚宏注《戰國策》時還引用過，但已是"訪之數年方得"[①]。元人吴師道作《國策識語》時，曾引用了盧藏用所注的《春秋後語》。自此以後，則不見其書流傳於世，故臺灣學者康世昌認爲，此書"歷南北朝唐五代六百餘年，盛行不衰，於知識之傳播，亦可謂長久而遠大。至吴師道之卒，又近四百年，是孔衍作此書，歷一千年後亡"[②]。元明清三代，人們祇能從《初學記》、《太平御覽》等一些類書中，窺其轉録留存下來的個别片段。

有幸的是在敦煌藏經洞所藏的典籍中，發現了唐寫本《春秋後語》，使久佚之歷史典籍重見光明。然而，遺憾的是，此抄本剛面世之後，又被分散割裂流向英、法、俄諸國及國内能賞識的收藏家手中。此處介紹的二片，即是藏於國内而長期爲學界所未知的部分。

遼寧省博物館所藏的《春秋後語》殘卷，前部被剪裁有缺，後部齊邊，共存28行，裝裱後在卷外右上角鈐有"東北博物館珍藏之印"朱印一方。殘卷叙述的是秦昭王四十一年，魏國聞秦要東伐魏，派使者須賈往秦，在秦國遇到曾在魏受其辱的范雎任秦相，須賈惶恐求罪，范雎向其索要昔日仇家魏國相魏齊人頭的一段情節，大體取材於《史記·范雎傳》，在語言字句上略有出入。現據寫本原文，分行轉録於下：

（前缺）

1 ……]□待命

2 ……]爲張禄，十有

---

① 羅振玉《鳴沙石室佚書》第2册《春秋後國語跋》。

② 康世昌《孔衍〈春秋後語〉研究》，臺北花木蘭文化出版社，2007年3月，第24頁。

3 ……]爲魏使秦,范雎聞

4 ……] 大驚曰:"范叔固無恙乎?" 雎曰:"然。"

5 ……] 也,雎前得罪于魏相,故逃亡

6 ……]何事?"雎曰:"臣爲人庸賃。"須賈意

7 哀之,留與坐飲□,□□叔寒,賜一綈袍。須賈因問曰:"秦相張

8 君幸於王,天下之事皆決於相君,今吾事之去留在張君,子

9 豈有客習於相君者?"雎曰:"臣之主人翁善習於相君,雖然雎

10 亦得謁,請見君於張君。"須賈曰:"吾馬病,車軸折,非大車駟

11 馬吾不出。"雎曰:"願爲君借之於主人。"雎歸取大車駟馬爲須賈

12 御之於相府,府中人望見皆避匿,須賈怪之,至門,雎謂須賈曰:"待

13 我,我爲君先入通相君。"須賈持車良久,問門下曰:"范叔不出何

14 也?"門下曰:"此無范叔。"賈曰:"向與我載而入者。"門下曰:"乃吾相君也。"須

15 賈自知爲雎所賣,大驚,乃肉袒卻行,因門下謝罪。於是范雎

16 盛設帷帳,侍御者甚衆,見之。須賈頓首言死罪,曰:"臣

17 不意君能自致於青雲之上,賈不敢複讀天下之書,不敢

18 複與天下之事,賈有湯鑊之罪,請自屏於胡貊之地,唯君

19 死生之。"范雎曰:"汝罪有幾?"曰:"擢賈之髮不足續賈之罪。"雎曰:

20"汝罪有三耳! 昔楚昭王時申包胥爲楚卻吴軍,楚王封之五千

21 户,包胥不受,爲丘墓寄於楚也。今雎先人之丘墓亦在於魏,

22 公以雎爲有外心於齊而惡雎於魏齊,罪一也。當魏齊辱我

23 於厠,君不救,罪二也。醉更溺我,公其何忍,罪三也。然公之所以得

24 無死者,以綈袍戀戀,有憐故人之志,故釋公。"乃言於昭王,罷使歸。

25 賈來辭雎,雎大具,盡設諸侯之使,與坐堂上,飲食甚樂,而坐賈

26 於地,置莝豆其前,令兩黥徒夾而馬食之,敕曰:"爲我告魏王,急

27 持魏齊頭來,不然,我則屠大梁。"須賈以告魏齊,魏齊奔趙,秦急

28 責趙,趙卒送其頭與秦。 穰侯之喪也,宣太后以憂病而

(後 缺)

此段内容所敘爲范雎相秦時遇魏使須賈事,當屬《秦語》中的一部分。范雎於秦昭王三十六年由魏逃亡至秦,後爲客卿,四十一年爲秦相,被封爲應侯。在《秦語》中的排列,應在穰侯爲秦相之後,蔡澤爲秦相之前。

學術界努力於對《春秋後語》的輯録考校工作,已經多年,而對《秦語》的輯録考校也成績卓著,如康世昌氏從 P.5034v、P.5523v 卷輯出的《秦語》上卷第一;又從 P.5034v、P.2702、

P.5523v等卷及羅振玉舊藏卷輯出的《秦語》中卷第二；再從S.0713卷輯出的《秦語》下卷第三[①]。榮新江氏曾在德國收藏的吐魯番文書中，撿出一片編爲Ch.734號的《秦語》殘片，文中有注，經他比對考訂，確定爲唐人寫的《春秋後語》盧藏用注本，應爲《秦語》上卷中商君被殺的一部分[②]。又蘭州大學陸慶夫、陸離氏將S.0713號中的一片與俄藏的Дx02663、Дx02724、Дx05341、Дx05784、Дx11638諸片相拚接，補充了《秦語》下卷第三的内容[③]。然而，所有輯録出的《秦語》，均不見上列28行的内容，由於是發生於秦昭王四十一年事，當應爲《秦語》下卷第三中的一部分。

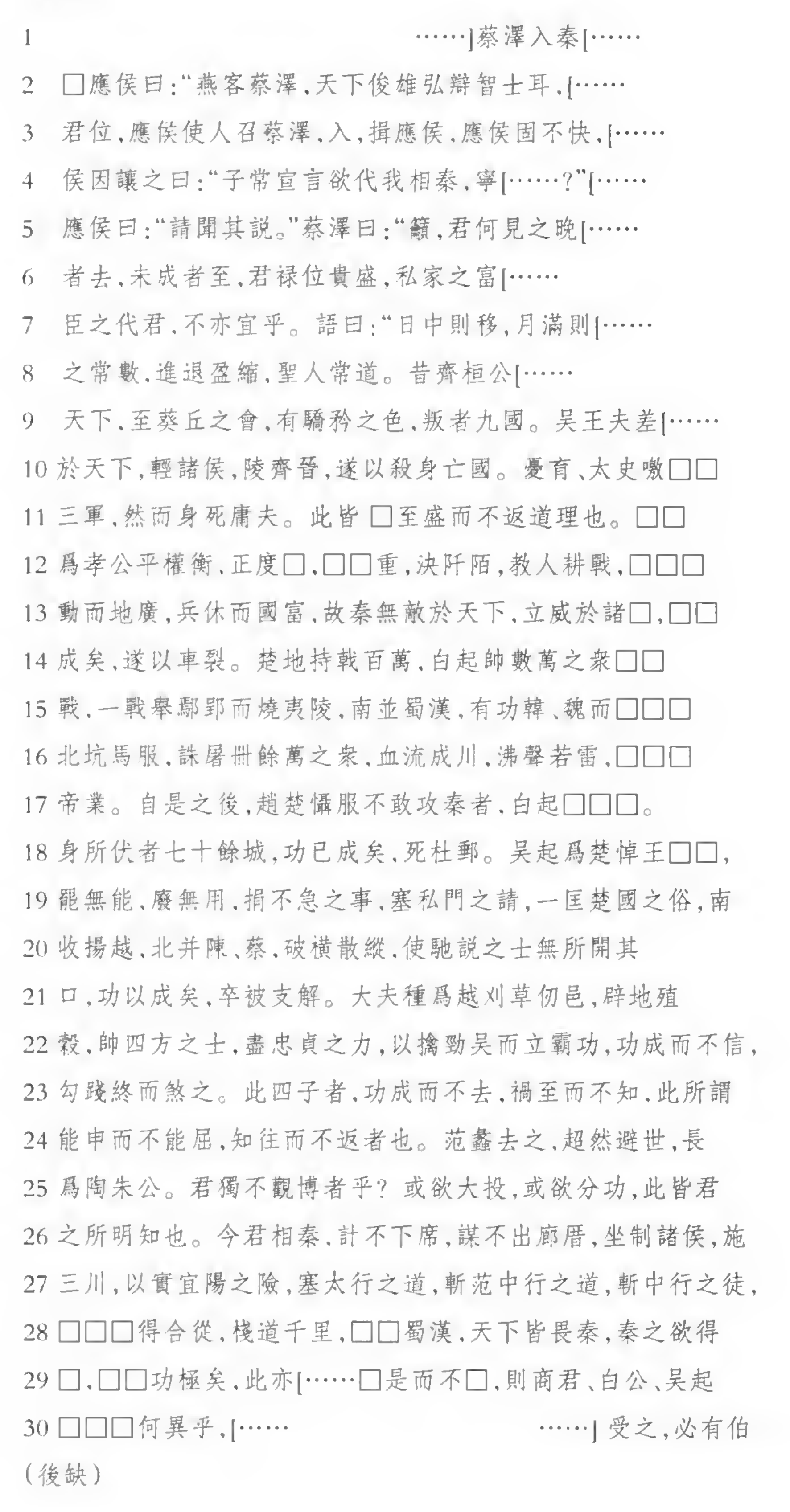
《秦語》這段文字，基本上取自《史記・范雎傳》[④]，在文字詞語上略有變動，以前面有缺的6行爲例，對行轉録《史記・范雎傳》内容如下：

1 秦封范雎以應，號爲應侯，當是時，秦昭王四十一年也。
2 范雎既相秦，秦號曰張禄，而魏不知，以爲范雎已死久矣。魏聞秦
3 且東伐韓、魏，魏使須賈於秦，范雎聞之，爲微行，敝衣閒步之邸，
4 見須賈。須賈見之而大驚曰："范叔固無恙乎？"雎曰："然。"須賈
5 笑曰："范叔有説於秦邪？"曰："不也，雎前日得過於魏相，故亡逃至
6 此，安敢説乎！"須賈曰："今叔何事？"雎曰："臣爲人庸賃。"須賈意

兩相比較，史事的過程一致，衹是在文字上《秦語》有所簡約。由於敦煌的《春秋後語》是唐人的抄本，免不了有訛誤之處，如"范叔固無恙乎？"抄成了"范叔固無悉乎？"類似的情形，它處也有。最後所記"須賈以告魏齊，魏齊奔趙，秦急責趙，趙卒送其頭與秦"，則是對《史記・范雎傳》所敘一大段秦昭王設計邀趙平原君至秦以換取魏齊人頭事的集約性結語。

另外的一則《春秋後語・秦語》是國家圖書館新入藏的新865號卷，已見於李際寧的《<春秋後語>拾遺》一文[⑤]，國家圖書館在某次館藏珍品展覽會上展出過，其後在"國學圖庫"網上刊載其圖版，並標有"敦煌遺書/春秋後語一卷，唐寫本"。將此圖版與李際寧氏的録文對照，發現李氏録文與圖版所載微有出入。由於也是新見的文卷，故在此將其重行録文於後。從内容看，屬秦昭王時蔡澤入秦，與應侯范雎對話的一段記載，此片不如上片完整，殘缺較多，存30行，現據圖版轉録文字於下：

① 康世昌《〈春秋後語〉輯校》，《敦煌學》第14輯、第15輯，臺北新文豐出版公司，1989年。後載入同氏《孔衍〈春秋後語〉研究》，第61—116頁。
② 榮新江《德藏吐魯番出土〈春秋後語〉注本殘卷考釋》，《北京圖書館館刊》1999年第2期，第71—73頁。
③ 陸慶夫、陸離《俄藏敦煌寫本〈春秋後語〉殘卷再探》，《敦煌學輯刊》2004年第1期，第1—12頁。
④ 《史記》卷九七《范雎蔡澤列傳》，中華書局，1975年，第2412—2413頁。
⑤ 李際寧《〈春秋後語〉拾遺》，《敦煌吐魯番研究》第1卷，1995年，第335—338頁。



(前缺)

1 ……]蔡澤入秦[……

2 □應侯曰:"燕客蔡澤,天下俊雄弘辯智士耳,[……

3 君位,應侯使人召蔡澤,入,揖應侯,應侯固不快,[……

4 侯因讓之曰:"子常宣言欲代我相秦,寧[……?"[……

5 應侯曰:"請聞其說。"蔡澤曰:"籲,君何見之晚[……

6 者去,未成者至,君祿位貴盛,私家之富[……

7 臣之代君,不亦宜乎。語曰:"日中則移,月滿則[……

8 之常數,進退盈縮,聖人常道。昔齊桓公[……

9 天下,至葵丘之會,有驕矜之色,叛者九國。吳王夫差[……

10 於天下,輕諸侯,陵齊晉,遂以殺身亡國。夏育、太史嗷□□

11 三軍,然而身死庸夫。此皆□至盛而不返道理也。□□

12 爲孝公平權衡、正度□、□□重,決阡陌,教人耕戰,□□□

13 動而地廣,兵休而國富,故秦無敵於天下,立威於諸□,□□

14 成矣,遂以車裂。楚地持戟百萬,白起帥數萬之衆□□

15 戰,一戰舉鄢郢而燒夷陵,南並蜀漢,有功韓、魏而□□□

16 北坑馬服,誅屠卌餘萬之衆,血流成川,沸聲若雷,□□□

17 帝業。自是之後,趙楚懾服不敢攻秦者,白起□□□。

18 身所伏者七十餘城,功已成矣,死杜郵。吳起爲楚悼王□□,

19 罷無能,廢無用,捐不急之事,塞私門之請,一匡楚國之俗,南

20 收揚越,北并陳、蔡,破横散縱,使馳說之士無所開其

21 口,功以成矣,卒被支解。大夫種爲越刈草仞邑,辟地殖

22 穀,帥四方之士,盡忠貞之力,以擒勁吳而立霸功,功成而不信,

23 勾踐終而煞之。此四子者,功成而不去,禍至而不知,此所謂

24 能申而不能屈,知往而不返者也。范蠡去之,超然避世,長

25 爲陶朱公。君獨不觀博者乎? 或欲大投,或欲分功,此皆君

26 之所明知也。今君相秦,計不下席,謀不出廊厝,坐制諸侯,施

27 三川,以實宜陽之險,塞太行之道,斬范中行之道,斬中行之徒,

28 □□□得合從,棧道千里,□□蜀漢,天下皆畏秦,秦之欲得

29 □,□□功極矣,此亦[……□是而不□,則商君、白公、吳起

30 □□□何異乎,[…… ……]受之,必有伯

(後缺)

以上所敘,乃是燕人蔡澤入秦,勸説秦相范雎功成而退的事,蔡澤是繼范雎之後爲秦相者,應是《秦語》的一部分,且應緊接范雎相秦昭王事後。因此,它衹能是《秦語》下卷第三的一部分。由於此寫本爲唐人所抄録,個別處也不免於錯訛,如第10行"憂"當爲"夏"之訛;第19行"捐"當爲"損"之訛;第21行"以"當爲"已"之訛;第27行在"斬范中行之道"後又重出"斬中行之徒",實應爲"斬範、中行之徒"。

這一大段文字,基本上也是將《史記·蔡澤傳》所載濃縮簡約而成,如《史記·蔡澤傳》對前3行文字作如下記載:

1 蔡澤乃西入秦,將見昭王,使人宣言以感怒應侯曰:"燕客蔡澤,天下俊
2 雄弘辯智士也,彼一見秦王,秦王必困君而奪君之位。"應侯聞,曰:"五
3 帝三代之事,百家之説,吾既知之,衆口之辯,吾皆摧之,是惡能困我而
4 奪我位乎?"使人召蔡澤,蔡澤入,則揖應侯,應侯固不快,[1]

從這一比較中,知《秦語》對使人感怒應侯語及應侯的回答語,盡行删去。對於蔡澤對應侯范雎所論的功成而身退的道理、及前車之鑒,《史記·蔡澤傳》所載篇幅很長,《秦語》也衹扼要地摘取了部分,以期達到説明"功成而不去,禍至而不知,此所謂能申而不能屈,知往而不返者也"的道理。正如李際寧氏所分析的:"蔡澤入秦,本是爲勸范雎功成身退而來。故欲達效果,必先困其心、塞其言,才能逼迫對方聽從己意,以説服之。因此,孔衍作《春秋後語》,從文章結構上做些調整,以達到節奏更緊湊,氣勢更咄咄逼人是很合理的。"[2]《秦語》的簡約精煉,也是爲了節約篇幅的需要。唐代史學評論家劉知幾説:

至孔衍,又以《戰國策》所書未爲盡善,乃引太史公所記,參與異同,删彼二家,聚爲一録,號爲《春秋後語》。除二周及宋、衛、中山,其所留者,七國而已。始自秦孝公,終於楚漢之際,比於《春秋》,亦盡二百四十餘年行事。始,衍撰《春秋時國語》,後撰《春秋後語》,勒成二書,各爲十卷。今行於世者,唯《後語》存焉。按其書序云:"雖左氏莫能加世人,皆尤其不量力,不度德。"尋衍之此義,自比於丘明者,當謂《國語》非《春秋》傳也,必方以類聚,豈多嗤乎。[3]

這是對《春秋後語》的評價,指出孔衍是因《戰國策》不盡完善而作《春秋後語》,

《戰國策》頭緒紛繁,一事多載,且多重複,而《春秋後語》針對此敝,以七國爲綱,單一記

---

① 《史記》卷九七《范雎蔡澤列傳》,第2418—2419頁。
② 李際寧《〈春秋後語〉拾遺》,《敦煌吐魯番研究》第1卷,1995年,第337頁。
③ 劉知幾《史通》卷一《内篇·六家第一·國語家》,《文淵閣四庫全書》史部·史評類。

敘,使諸國之事一目了然,故受時人的歡迎。故王重民先生説:

> 以衍書方諸《國策》,事覈於前,文該於舊,一人之事,載在同卷,兩國之史,例不兼書,翻檢至爲便易,六朝以來,《後語》較《國策》爲通行者,蓋以此故。[①]

王先生指出了《春秋後語》的優點,也闡明了其價值意義之所在。

《春秋後語》流散在各地的斷片逐漸被輯録已有不少,但仍有部分尚缺,相信在今後學術界多方面的關注下,還會有新的斷片面世。

2010.7.19

(中國　武漢大學)

① 王重民《敦煌古籍敘録》,中華書局,1979年,第90頁。

敦煌契約文書中的擔保方式淺識

李並成

敦煌契約文書是卷帙浩博的敦煌遺書中的重要組成部分之一,包括便貸、買賣、雇傭、租佃、質典、分書、放書、遺書等類別,總數約近400件。這批文書對於研究我國古代的契約制度以及社會經濟活動、法律生活等方面,具有彌足珍貴的重要的學術價值。

敦煌契約文書中大多列有違約責任、擔保責任等條款,以確保權利人的應有權益不受非法侵奪。違約責任主要有財產責任和刑事責任,除要求違約"先悔者"返還或賠償標的物的損失外,還要予以處罰。諸如"如先悔者罰麥伍碩入不悔人"(S.1475V)、"若先悔者罰青麥拾馱充入不悔人"(S.0466)、"如若先悔者罰上馬壹匹充入不悔人"(P.3649V)、"如先悔者罰黄金三兩充入官家"(P.3331)、"如先悔者罰樓機綾壹匹充入不悔人"(北圖生字25V)、"如若先悔者罰上耕牛一頭充入不悔人"(S.3877V)等條款,以保證所立契約的法律效力和不悔者當事人的權益。有些契約除約定財產責任外,還列有刑事責任,如P.3394約定先悔者"罰麥貳拾馱入軍糧",並要對其"決丈(杖)卅"。

敦煌契約中擔保方式多樣,既有"財物抵押"、"保人代償"、"追奪擔保"、"恩赦擔保",又有"鄉原生利"、"牽掣家資"、"詛咒懲罰"等。而且,契約與契約之間的擔保條款差異較大,有的僅有毀約處罰,有的則多種擔保方式並舉,這可能也是依"鄉原",即依本鄉慣例辦理的結果。

"財物抵押"的方式主要爲動産質典,土地質典則較少見,此種方式亦可稱作"質典擔保"。如P.3422V《卯年(835年?)曷骨薩部落百姓武光兒便麥契》記,是年正月十九日武光兒"爲少年糧種子,於靈圖寺便佛帳麥壹拾伍碩",將其動産"車壹乘"作爲質典物,抵押給債權人靈圖寺;如債務人武光兒不按期履約,債權人將車"收將"。又如P.3666V6《年代不詳張他没贊便粟麥契》記:"張他没贊爲少糧便粟肆碩、便麥伍碩,典驢壹[頭]",若不按期履約,不僅"其典物没",而且"其麥粟請倍,仍應掣奪家資等物,用充麥粟直"。充當質典的物品還有裙(P.3666V7)、紫羅裙(北殷41V)、大頭釧(S.5811)、大鏵(P.3192V)、鍋(P.2482)、鐺(S.1291)、鐵鐺(P.2686)等。然而就整個敦煌貸便契約文書來看,大多並無財物抵押款項,而主要以擔保人作保,且一些契約中也缺失違約條款。究其原因應主要在於當時敦煌一帶民風淳樸,民間講究誠信,少有欺詐、違約行爲的發生,百姓訂立契約在相當程度上依憑個人信義、道德準則和約定俗成的慣例,特别是對於一些標的物數額較小的借貸事項,似乎並無必要約定財物抵押。

"保人代償",即約定以擔保人作保,敦煌契尾均有保人附署。當時十分重視保人的重要

地位和作用，爲保證契約的順利履行，實現不動產、動產所有權的安全轉移，一般契尾往往開具多位保人、見人（知見人）等。當事人、保人、見人均須在契文上“署名爲信”，或“畫指爲驗”。如《後唐清泰三年（936）百姓楊忽律哺賣舍契》（S.1285）末尾開具當事人、見人、同院人、鄰見人總共多達11位，並一一畫押。同院人應是與楊忽律哺所賣宅舍同一院落居住的人，鄰見人應是該院落的鄰居，他們亦可起到見證人的作用，同時該契約提到“井道四家停支出入，不許隔截”，這當與鄰見人有關，以免買賣後鄰里發生糾紛，故要求他們一同簽字畫押，以示認可同意。保人大多爲債務人的親屬子女，如P.3964塑匠都料趙僧子典男契中的口承人（保人）爲其兄佛奴及親屬米願昌、米願盈、開元寺僧願通等，P.2858V索海朝租地帖中的見人及保人爲其弟晟子和其兄海如，S.6829V張和子便麥契中的保人爲其弟張賈子，S.1475V翟米老便麥契中的保人爲其弟突厥，同卷僧義英便麥契中的保人爲其父田廣德，P.4686孫清便麥契中的保人爲其兄孫昌奴、P.2686李和和便麥契中的保人爲其子屯屯，S.4445何願德貸褐契中的口承人（保人）爲其弟定德、醜子等。可見當時充當保人的條件，十分注重保人與債務人的親疏關係，在自給自足的小農經濟占主導地位的封建社會，家庭往往承擔著主要的經濟保障。若債務人“身東西不在，一仰保人代償”（P.2858V、P.3394、S.1475V、S.6829V、P.4686、P.2502V、P.3422V、P.2686、P.2964V、S.4192V、S.1291、P.3192V、北殷41、S.10607、P.3603V、P.3458、P.3472、P.2504、S.5632等），或直接寫明“身有東西不在，一仰保人妻弟代還”（P.3444＋P.3491），以確保債權人的財物不受損失。可見債務並不因債務人的逃亡或去世而終結，“父債子還”、“家屬代償”成爲民間慣例。從保人的身份來看，既有官員、普通百姓、健兒、又有僧、尼、道出家人，還有婦女，當時敦煌的婦女具有一定的支配經濟的權利和民事責任能力，可以作擔保人。從保人的年齡特點來看，不僅有成年人，而且有15歲以下的未成年人，甚至還有8歲、11歲、12歲、13歲的孩童。如前引P.3422V《卯年（835?）曷骨薩部落百姓武光兒便麥契》中附署的兩位保人爲“保人男五娘年十三，保人男張三年八歲”。又如S.1475V《酉年（829?）行人部落百姓張七奴便麥契》中附署的兩位保人爲“保人男黑奴十三，保人張口颯年十一”。通常情況下，孩童並無支配經濟的權利和民事責任能力，那麼我們何以理解這種“幼童作保”的現象呢？其中可能性之一是這些債務人的直系親屬中未有成年人，因此不得不以未成年人作保。同時從這幾件契約本身約定的內容中還可發現，以未成年人甚或兒童作保的契約均爲無息借貸契約，所借者均爲“佛麥”，貸方都是靈圖寺；既爲“佛麥”，應含有救濟之意，因而爲無息借貸；保人的年齡雖小，但是在這種無息借貸中，他們的作用就顯得不是特別重要。況且P.3422V中的武光兒還以“車壹乘”作爲抵押，債權人並不太擔心自己的權益受損。除“幼童作保”外，敦煌文書中還有“亦保亦見”、“重保輕見”等情況，於此不贅。另外值得注意的是，敦煌契約中還發現一處保人藏文簽押。P.3394《唐大中六年（852）僧張月光博地契》尾署保人5位，其中“保人弟張日興”姓名後爲藏文押，而其餘4位姓名後均按手印。考慮到該件文書簽約於敦煌恢復唐朝統治後僅4年，蕃占時期遺留的痕跡

自然不會很快消失，有可能署名者張日興蕃占時曾擔任公職，習慣性以藏文簽押。由此也可看出當時漢族與少數民族之間日常生活聯繫的頻繁和廣泛。

"追奪擔保"指契約中約定一方當事人違約的情況下，另一方當事人有權追回其財物，不致受損。如P.3649V吴盈順賣地契約定，若"有吴家兄弟及別人侵射此地來者，一仰地主面上並畔覓好地充替"，以防所買之地的所有權被人侵奪。又如S.1475V令狐寵寵賣牛契約定，"如後牛若有人識認，稱是寒盜，一仰主保知當，不忏賣(買)人之事。如立契後在三日内牛有宿疹，不食水草，一任卻還本主。三日已外，依契爲定，不許休悔"，將交易風險提前進行了防範，以確保買主所買之物的完善可靠。此種擔保也類似於現代契約制度中的瑕疵擔保，本件契約中一是涉及權利瑕疵擔保，即防止出賣人出賣的標的物所有權存在瑕疵、取得所有權的途徑不合法，二是標的物質量瑕疵擔保約定，以保證所買之牛品質無有瑕疵。不同的瑕疵擔保約定了不同的責任方式，對於權利瑕疵擔保而言，主要是主保承擔責任，而對於標的物質量瑕疵擔保而言，主要採取物保方式，"三日之外，以契爲定，不許休悔；如先悔者，罰麥伍碩，入不悔人"。敦煌許多契約中的擔保責任，都採用了人保和物保相結合的方式。又如P.3394僧張月光博地契約定，立契後若有第三人稱是園林、舍宅、田地主人者，則張月光子父承擔責任，並覓上好地充替，並將折充園林、舍宅、井、道的"斛斗、驢、布"即日退還另一方當事人智通。又如P.3573索留住賣奴僕契約定，所賣奴僕若有別人識認稱爲其主人者，則出賣人索留住必須"覓於年歲人充替"。再如P.3150吴慶順典身契約定，質典人吴慶順"若或到家被惡人拘卷，盜切(竊)他人牛羊園菜麥粟，一仰慶順祇當，不忏主人之事。或若兄弟相争，延引拋功，便同雇人逐日加物三斗。如若主人不在，所有農[具]遺失，亦仰慶順填倍(賠)。或若瘡出病死，其物本在，仰二弟填還"，以此保證典權人索僧政的權益不受損害。再如S.1398吕住盈、吕阿鸞兄弟賣舍契約定："若中閑(間)有兄弟及別人諍論此舍來者，一仰口承 二人面上取並鄰舍充替。"P.3214V高加盈等典地契約定："中間或有識認稱爲地主者，一仰加盈覓好地伍畝充地替。"S.6341某人雇牛契約定："若是自牛並(病)死者，不關雇人之是(事)；若馱畜走煞(散)，不關牛主諸事"，當事人雙方各自分清責任。S.1403程住兒雇驢契約定："其驢走失，及非用損"，仰雇驢人賠償。

"恩赦擔保"，意即保證契約達成後，即使遇有帝王恩赦，契約内容仍不得更改，仍具有法律效力。如P.3649V吴盈順賣地契約定："中間或有恩赦流行，亦不在論理之限"；S.1398吕住盈、吕阿鸞兄弟賣舍契約定："或有恩[赦]流行，若不在論理"；S.1745V曹茂晟便豆契約定："中間或有恩赦，不在免限"；S.1285楊忽律哺賣舍契約定："中間如遇恩敕大赦流行，亦不許論理"；S.1946韓願定産賣妮子契約定："或遇恩赦流行，亦不在再來論理之限"；等。

"鄉原生利"，指到期未能歸還借貸財物者按本鄉慣例計利生息。"鄉原"敦煌文書中亦作"鄉願"、"鄉元"、"鄉源"，唐時慣用語，謂本鄉慣例。如《辛巳年(921)敦煌鄉百姓郝獵丹貸生絹契》(P.2817V)："若於限不還者，便著鄉原生利"；《癸未年(923?)平康鄉百姓沈延慶貸

布契》(北圖殷字41):"於月不還者,每月於鄉元生利";《乙未年(935?)龍勒鄉百姓張定住貸絹契》(P.3603V):"若不還者,看鄉元生利。"

"掣奪家資",指由債權人扣押不能清償的債務人的家産。如前引P.3666V第六件文書載明,所借"麥粟自限至秋八月内納,如若不者,其典物没,其麥粟請倍(賠),仍任掣奪家資等物,用充麥直"。又如S.1291《年代不詳中元部落百姓曹清奴便麥豆契》:"如違限不還,其典鐺壹口没,□□請倍(賠),仍任掣奪家資雜物,用充物直。"再如S.5632《辛酉年(961)陳寶山貸絹契》:"身東西不在者,一仰口承人男富長祗當,於尺數還本絹者,劫奪家資,充爲絹主(直)。"《唐律疏議》卷26《雜律》:"諸負債不告官司,而强牽財物過本契者,坐贓論。"疏議曰:"謂公私債負違契不償,應牽掣者,皆告官司聽斷。若不告官司而强牽掣財物,若奴婢、畜産,過本契者,坐贓論。"依此"牽掣"須經官府批准後才可進行,但敦煌文書中往往可見"官有政法,人從私契"(P.4053V、P.3331、S.3877V、S.1475V等);如違限不還,"一任牽掣家資雜物牛畜等"(如P.2964V、S.1475V、ДX.1374、S.1403、P.2502V、P.3444+P.3941、P.4686等),有些似乎並不一定"告官司聽斷"。 如若"家資盡者,役身折酬",即債務人須以勞役抵償債務。

除上而外,敦煌文書中還有一種較爲特殊的"詛咒懲罰"的方式,借助人們對詛咒的恐懼心理,迫使簽定契約雙方遵守約定,以作擔保。敦煌民衆深受儒家思想薰陶,佛教的因果輪回報應等理論亦在民間有著廣泛的影響,由此一些契約文書中往往借用儒家思想觀念和佛教因果報應之説來約束當事人恪守約定。"詛咒懲罰"方式大多出現在"分家文書"與"遺書"中。如P.3744《年代不詳(九世紀中期)僧張月光張日興兄弟分書》記:"若是師兄違逆,世世墮於六趣。"S.5647《分書樣文》:"一依分書爲憑,各爲居産。更若後生加謗,再説偏波,遍受五(忤)逆之罪,世代莫逢善事。"又如S.0343《析産遺書樣文》:"右件分配,並以周訖,已後更不許論偏説剩。如若違吾語者,吾作死鬼,掣汝門鏁,來共汝語。一毁地白骨,萬劫是其怨家。二不取吾之語,生生莫見佛面。謹立遺書,限吾囑矣。"S.6537V《慈父遺書樣文》:"吾若死後,不許相諍。如若不聽母言教,願三十三天賢聖不與善道,春(眷)屬不合當惡,壞增百劫(劫),他生莫見佛面,長在地獄,兼受畜生。若不聽知,於此爲報。""分家文書"與"遺書"這兩種契約形式都是發生在家族内部成員之間,訂立此類契約所遵循的是傳統的倫理道德觀念,以此來維繫家族内部的等級與和諧。因而契約中不免借用儒家的倫理道德和佛家"因果報應"、"來世"觀念,詛咒那些見利忘義、忤逆不孝、絶棄人理者不得善果,更會殃及子孫以及來世,以此對悔約者形成一種無形的心理約束,迫使他們信守承諾。自然這種"詛咒懲罰"方式祗是一種心理上的威懾,並無多少實際約束效力。此種擔保方式的出現也體現了我國法律傳統中"以禮入法"、"禮法並用"的特色,道德倫理成分不僅在國家律典中,而且在民間私契中均佔有很大比重,很多法律實際上是道德的另一種規範。

(中國　西北師範大學)

陝西神德寺塔藏經洞的發現與考察

黄 征 王雪梅

一、中國神德寺藏經洞的形式結構

在王道士1900年6月22日打開敦煌莫高窟藏經洞之後，藏經洞裏的大批文物文獻被悄悄取出，並且就在數年之内迅速流散到英、法、俄、日等國和中國的蘭州、北京、天津、南京、上海、杭州等地，一門新興交叉學科"敦煌學"於是一夜崛起[1]。自此之後，世界各地的學者們在潛心鑽研莫高窟藏經洞出土文獻的同時，也都會暗暗發問：中國是否還有第二個藏經洞？

事實證明，中國除了敦煌莫高窟第17窟藏經洞之外，確實還别有洞天。1952年，敦煌研究所霍熙亮等研究人員發現莫高窟第53窟主室北壁東側有一個被封堵的秘室，覆斗形的窟頂，東、西、北壁各開一龕，龕内各置閣架一層。研究人員打開秘室時窟内已經没有藏經了，但在閣架上都發現了藏經斷片，和由於搬遷藏經而留下的指痕。這個秘室後來被補編爲第469窟。根據分析，469窟是莫高窟原有的藏經處，它在窟壁寫有"廣順三年歲次癸丑(953)八月十五日府主太保就窟上造二千仁(人)齋藏内記"等字。大概這些原藏經典後來搬往别處，洞窟被廢，於是就封堵了。根據窟壁上的題記，我們確信這裏曾經是一個藏經洞，雖然現在祇是個没有經卷的空洞。除了第17窟和第469窟，可能還有别的藏經洞未被發現，因爲我們不可以把畫著壁畫的許多洞窟挖開來看。根據中央電視臺的《莫高窟》專題報導，幾年前敦煌研究院和美國某機構聯合對敦煌莫高窟進行了一次調查，通過物理手段進行檢查，發現有的洞窟内存在暗洞的痕跡。

此外，1944年8月30、31日，常書鴻等敦煌藝術研究所的早期駐守者在清理拆去的莫高窟中寺後園土地廟的塑像時，發現了敦煌六朝漢文寫本。1988年至1995年期間進行的莫高窟北區的考古和發掘，得到文物數量達7萬多件，經過鑒定並陳列的文物有1451件。但是這兩次發現、發掘的，都不能稱爲"藏經洞"。要成爲"藏經洞"，必須具備兩個條件：一是得"藏"，二是有"經"，三是成"洞"。土地廟所得經卷符合兩項，缺一項，没洞；莫高窟北區祇具備第二項，有經，但是没有洞，也不是秘藏。

敦煌莫高窟新藏經洞的調查，目前來看是"到此爲止"，並不準備到處鑽探。不過，如果我們把眼光從莫高窟挪開，看看别處，也許就能找到新的藏經洞，名副其實的中國第二藏經

① 參閲黄征、程惠新《劫塵遺珠——敦煌遺書》第一章描述，甘肅教育出版社，1999年。

洞——有經,有洞,秘藏多年。這裏我們要介紹的是新發現的陜西神德寺塔藏經洞。

話説2004年9月24日,陜西省銅川市耀州區神德寺塔第四層拱券内,由於文物維修,要將破損的塔磚替换成新磚,當時負責維修神德寺塔的工匠宋政權在修補第四層塔身南邊的拱券窗時,往下剷除洞内堆積的"塵土",使得一些散落的經卷舒展披掛在腳手架上,於是一批經卷、繪畫被意外發現[1]。這批經卷、繪畫當時是堆放在已經兩頭打通的拱券窗内磚地上,塵埃、鳥糞覆蓋,已有上千年的歷史。

不過,這批經卷、繪畫的發現,當時並没有被當作"藏經洞"出土文物文獻來看待,而是被當做露天丢棄的廢棄物看待。一種"廢棄説"在當地文物部門的主管人員中流行著,他們認爲明代的時候神德寺被改造成書院,書院的人接手後就把寺廟留下來的舊物丢棄在拱圈内。因爲他們看到的出土經卷、畫卷的拱圈是兩頭通的一個"通風孔",根本就不像一個"洞"。

然而,我們對此作了分析和實地考察,發現了藏經洞的事實存在。我們的分析是:

如果這批經卷、繪畫,千百年來都平放在拱圈孔内,怎麽放得住?怎麽不被人拿走?要知道在陜北的黄土高坡上,一座高高的佛塔,在它的第四層的拱圈孔内,當北風吹起的時候,不要説輕如蟬翼的經卷薄紙,就算擺個秤砣,也完全可能被吹掉下來。那就是一個"風洞",根本擺放不住任何紙質的經卷、繪畫。就算這批經卷有著特殊的抗風神力,千百年過去都不掉下來,那麽怎麽也没有被登塔的信徒或游客拿走呢?根據當地民衆的述説,民國時期塔内的木梯建築才塌落,此前一直有人登塔游觀,登塔者可以隨手拿走這批文獻。然而,這批文獻竟然完整地保存下來了。這不是由於這批文獻屬於"廢棄物",因而不值得撿回家去;也不是由於大家都專心登塔,因而視而不見。這是由於拱圈在起初的時候是"兩頭堵"的,拱圈内就是一個名副其實的隱秘藏經洞,成千上萬的登塔者從其磚壁邊擦身而過,卻根本看不到洞窟,當然也就看不到洞窟内的任何東西。這種藏經洞的設計,與敦煌莫高窟藏經洞隱秘在第16窟甬道邊上有著異曲同工之妙。神德寺塔曾經被文物盗竊者多次盗挖,塔底已經没有任何東西可以挖得到了,當地文物部門2004年9月挖下去甚麽文物也没有發現。然而,文物竊賊和文物專家怎麽也没有想到的是,古人把藏經洞建立在高塔的中部,下面的行人夠不著,上面的雷電轟不到,千百年來無大礙。

在作出這樣的分析的同時,我們還一起到達神德寺塔下作了細心的考察,拍得藏經拱圈的長焦距鏡頭,看到了拱圈内部的結構;同時,我們向周邊的居民進行了調查,獲得了這座古塔16年來變化的真實資料。我們據此確認神德寺塔藏經拱圈就是一個名副其實的隱秘藏經洞。

---

① 根據陜西省銅川市耀州區博物館館長孫兆君、副館長王建域的親歷口述,和該館2004年9月27日向銅川市文物局遞交的報告。此外我們還到神德寺塔實地考察並向看塔人、周邊居民作了詢問,基本情況都互相吻合。

神德寺塔位於今西安市以北70公里的銅川市耀州區。此地早在西漢景帝二年(西元前155年)始設縣治,初名"祋祤(duì yǔ)"[1];魏改"宜州",隋改"華原";唐復"宜州",後又復"華原";唐哀帝天祐三年李茂貞據鳳翔,始改"華原"爲"耀州"[2],直至清末;民國時改稱"耀縣"。耀州地理位置特殊,古有"關輔襟喉"、"北山鎖鑰"之譽,亦爲兵家必争之地。耀州城地處漆水河與沮水河交匯之處,四面環山,背靠步壽原,神德寺塔就坐落在城北步壽原南緣的塔坡中部[3]。神德寺塔(舊名耀縣塔,亦名宋塔)是耀州城最古老的建築實物。據明代喬世寧的《耀州志·地理志》記載:"大像閣在步壽原南崖下,元魏時龍華寺也。隋仁壽中建閣覆彌勒像,高二十餘仞,故名焉。唐改神德寺。宋時人游覽最盛,有富鄭公[4]登閣詩石刻。宣和時兵火,閣廢。金承安中再建,更寺額曰'明德'。今閣與像久廢,寺改書院,獨故塔存。"[5]該塔建造年代無明確記載,據陝西省文物部門鑒定爲宋代建築風格,1956年陝西省政府公佈爲陝西省第一批重點文物保護單位,2006年國務院公佈爲第六批全國重點文物保護單位。不過根據實地考察,我們認爲神德寺塔是唐塔[6]。之所以會被當地文物部門定爲"宋塔",是由於早年文物普查的時候對於一批難以定年的古塔都籠統命名爲"宋塔",不足爲據。神德寺塔出土文獻目前由我們兩人負責整理,編爲242個入藏號(Y0001—Y0242)。有的卷號可能夾雜了不同經卷的碎片,因此還將分離出來續加新號,估計總號數在300左右。目前已經編號的,其中手寫紙本經卷200個卷號,雕版印刷紙本經卷33個卷號,包含帶有版畫者9種;紙本彩繪2種,絹本彩繪1種。這批文獻曾經由陝西省文物局文物鑒定委員會作出鑒定,得出結論"爲金元時期作品"。然而,經過我們的整理和考證,我們確定爲"唐五代宋初時期的經卷、繪畫"。神德寺塔出土文獻如今收藏在陝西省銅川市耀州區博物館内。

我們先看看神德寺塔藏經拱圈的真切照片(圖1):



圖1　神德寺塔藏經洞:高80釐米,寬50釐米,深200釐米(長焦距拍攝)

這張照片是我們用長焦距鏡頭站在遠處拍

① 祋祤,見《史記·孝景帝本紀》記載:"(二年)置南陵及内史、祋祤爲縣。"但當地出土的瓦當有作"祋栩(duì xǔ)"者,字從木旁。

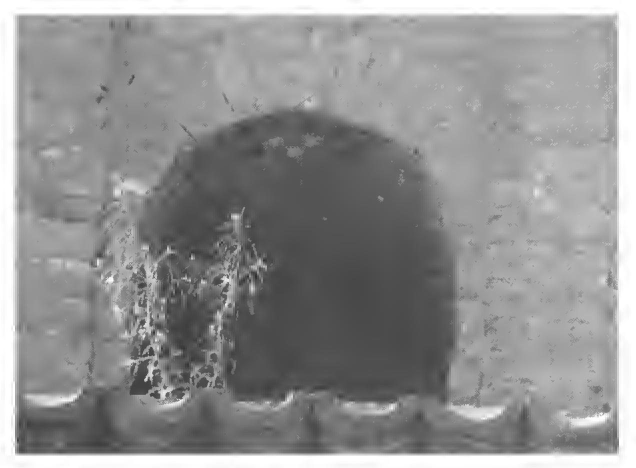
② 詳參明代張璉所輯《耀州志》卷之上《地理志第一》,上海書店1990年影印《天一閣藏明代方志選刊續编》第72册。

③ 塔坡是新石器時代遺址,典型的彩陶文化,耀瓷的最早發祥地。漢代塔坡原建有步壽宫,因而塔坡原又稱步壽原。"原"字今或作"塬"。按:"塬"爲"原"之後起字,特指四面被河流沖刷形成的陡峭高地。

④ 富鄭公即富弼,宋時名相,曾封鄭國公,故稱。或有引用此段文字者點作"富、鄭公",一人誤爲二人。

⑤ 仁壽中爲601—604年,宣和爲1119—1125年,承安中爲1196—1200年。

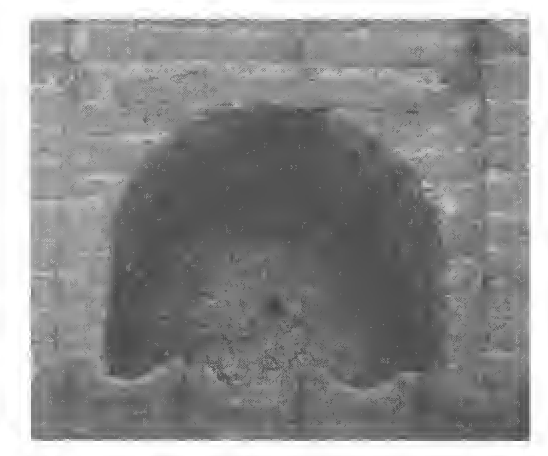
⑥ 耀縣的鄰縣富平縣,今存古塔與此形貌風格一致,即被文物部門確定爲"唐塔"。關於神德寺塔的建造時代,我們將另文考證。


圖2 神德寺塔拱圈:一頭堵一頭有被拆痕跡

攝的,因而能夠看到拱圈内部的細節。因爲塔很高,站在塔邊根本看不到拱圈内部,照相衹能拍到拱圈的外沿。我們看到這個安裝著避雷針鐵條的拱圈内,在靠近外口邊沿的半磚深處,有著曾經砌磚封堵而留下的痕跡。拱圈内部比較深,根據2004年修繕時鑽進拱圈查看過的人回憶,裏面足以躺下一個人,因此約有1米多深。我們詢問了塔下一位在此居住了16年的水泵管理員,他回憶説以前這些拱圈全部是封住的,近年來修繕時才被工人打通。但是這個説法遭到了當地博物館的負責人否認,他説有的拱圈是封堵的,但是這個拱圈一直是兩頭通的。他説他也在2004年修繕時通過腳手架爬上去看過。針對兩人的不同説法,我們做了比較細心的考察。我們也拍攝了其他拱圈的照片,例如圖2:

在這個拱圈照片上,我們可以一眼看到一頭被封堵著,磚塊砌得十分規整,而且就是古塔塔身一模一樣的大青磚砌的,保留了最早封堵拱圈時的原樣。而在外口,我們看到半磚深的地方有著十分明顯的拆除痕跡,而且這種痕跡還很新,説明是近年來修繕的時候才拆掉的。這個拱圈的深度足以容納一批經卷、畫卷之類。

再如圖3,在這個拱圈内,一頭封堵著,一頭有明顯的封堵磚塊被拆的痕跡,中間是個巨大的馬蜂窩。這個馬蜂窩的存在,使我們發現了藏經洞千百年來没有被毁被盗的一個重要秘密:原來一群馬蜂像衛士一樣守護著藏經洞内的經卷!如此碩大的馬蜂窩,誰敢捅?那不是找死嗎!雖然我們現在看到的發現經卷、畫卷的藏經洞内已經看不到馬蜂窩了,但是藏經洞在2004年9月24日被工人鏟出經卷之前,應該是有馬蜂窩的。這是有確鑿證據的。我們在整理神德寺塔出土文獻的時候,由於經卷、畫卷都被泥土、鳥糞粘結住了,所以就要用針簪細心挑開。我們就在一一挑開的過程中,發現經卷中有一些蟲蛹皮殼。起初我們以爲是鳥糞招致蒼蠅産卵而留下的蟲蛹皮殼,但是後來看到圖3中的巨大蜂窩,恍然大悟:原來蟲蛹皮殼不是蒼蠅産卵蜕變留下的,而是馬蜂産卵蜕變留下的。正因爲藏經洞有馬蜂窩的存在,所以即使被封堵的外口由於風化塌落或人爲拆除,但是由於塵土、鳥糞和蜂窩的覆蓋、遮擋,一直没有被人發現,直到最後被


圖3 神德寺塔拱圈:一頭堵一頭有被拆痕跡,中間是巨型蜂窩

工人用鐵鏟鏟出來。

圖4顯示的拱圈深度約在6塊磚到7塊磚之間,約有1.5米。由於我們現在無法再上去測量,而當時的文物修繕也沒有測量過,所以我們不知道精確的數據。不過我們在塔的底層量過各種磚塊的長度、寬度和厚度,大致上可以推算出來。這個拱圈的外口處,大約一磚進深都有黄泥痕跡,説明原先也是封堵的。值得注意的是,這些拱圈的封堵,並非封堵在外口邊沿上,封堵的磚没有和外面的塔身齊平,而是凹進去半塊磚到一塊磚。這是給人造成一個拱圈的假像,一般人看見之後以爲這個拱圈就是這麽點深淺,再也不會想到裏面其實是空心的。也就是説,這些拱圈遠看有其拱圈之形,並没有失去裝飾作用;近則有其藏經之用,可以容納一大批經卷、畫卷之類。如果外口的封堵與塔身齊平,那就十分醜陋,很快會被修繕者拆除。這些拱圈,有的可能從來没有封堵過,因爲塔内需要有通風、採光的視窗。



圖4 神德寺塔拱圈:兩頭通,但一頭有被拆痕跡

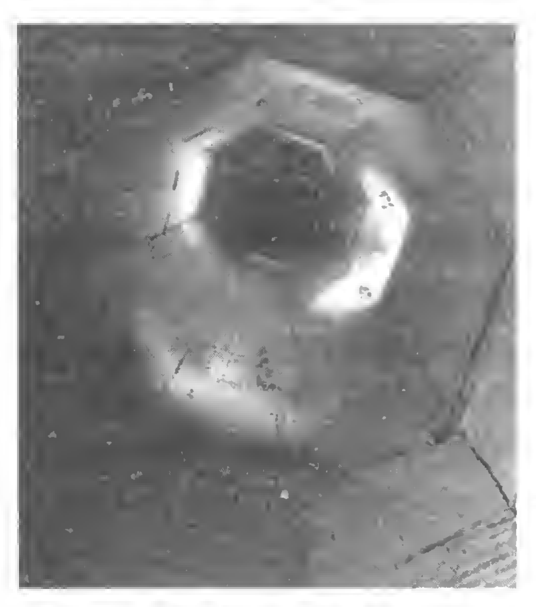


圖5 神德寺塔内部:有避雷針鐵條穿過的拱圈即爲藏經洞所在

圖5可以讓我們看清楚神德寺塔的内部結構,每層塔身照理都有兩個拱圈相對應,但是我們衹看到一部分拱圈透光,還有一些被封堵的没有亮光透進來。所以,雖然由於年代久遠,有的拱圈封堵磚塊風化塌落了,或者鳥鑽蜂錐打通了,但是仍然還有保持原樣的。古代的塔,採光當然很重要,但是一層有一個拱圈能夠通透採光就足夠了,所以有些拱圈一直封堵著並不會造成甚麽缺陷,相反還能使得塔身更加牢固。

二、神德寺塔出土文獻真跡

神德寺塔出土文獻,經過我們的整理,一共編定242個編號。有的編號可能包含多個不同經卷的殘片,因此還可以分離出來加編新號。我們對神德寺塔出土文獻逐一作了資料測量。這裏我們擇要介紹幾個,以期能夠給大家留下一些直觀的印象。

Y0001[1]《金光明經》卷第二(圖6—8)

描述:染潢細紙,寫經,楷書,有烏絲欄綫與行格綫。首缺尾全,起"微妙清淨",尾題"金光明經卷第二"。寫卷殘長327釐米,高26.3釐米;殘存7紙,每紙寬51釐米,27行,滿行15—18字;天頭高3.7釐米、地脚高3.6釐米。卷首殘損,卷尾完好。卷尾木軸,連紙如初;軸長30.8釐米,兩端生漆塗黑。書法精美。文見《大正藏》第16册第344頁上至346頁上。本卷與Y0186號殘片筆跡相同,爲同一寫卷的不同殘片,可以綴合。



圖6　Y0001卷首(局部)

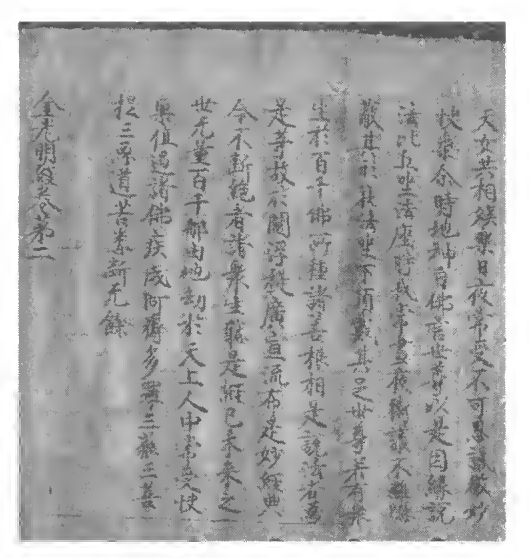
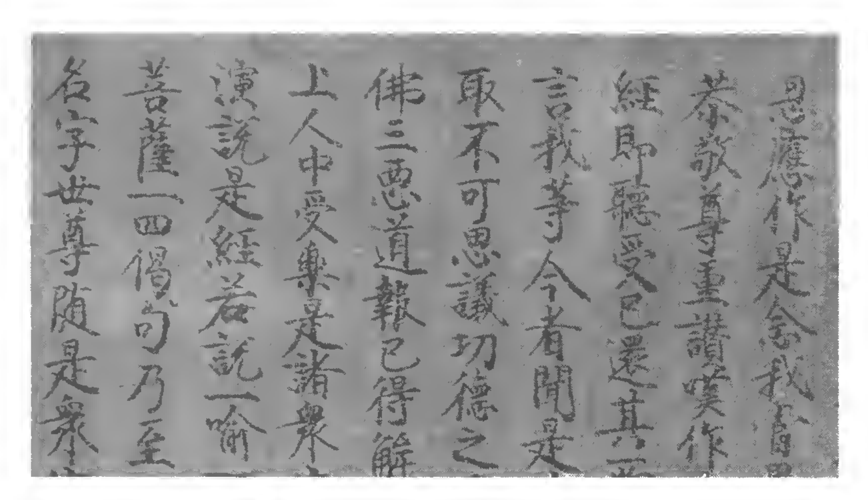


圖7　Y0001卷尾



思應作是念我當
恭敬尊重讚嘆作
經即聽受已還其
言我等今者聞是
取不可思議功德之
佛三惡道報已得解
上人中受樂是諸衆
演說是經若說一喻
菩薩一四偈句乃至
名字世尊隨是衆

圖8　Y0001卷中段局部(上半部)

① 本編號由黄征、王雪梅與耀州區博物館一起編定,"Y"是"耀州"之"耀"的拼音代碼,"0001"是其流水號。本號是全部神德寺塔出土文獻的第1號,也是最早全卷打開並曾在耀州區博物館公開展出的唯一經卷。本卷寫經真跡在此首次用於學術研究

對於這個寫經的内容，我們用《大正藏》的電子文本作了比勘，並且寫出了校勘記。由於是寫本，必然存在與傳世本的種種差異，因而有其重要的校勘價值。關於文本内容的校勘、考訂，我們將另文撰述。

對於神德寺塔出土文獻的鑒定，最大的困難不在於内容，而在於時代。神德寺塔出土文獻幾乎都没有題記，直到最後我們才偶然發現了兩個年款，一個是"雍熙二年(985)"，一個是"開寶九年(976)"。針對斷代問題，我們從不同角度考察了神德寺塔出土文獻，例如紙張、行款、墨色。然而，在這些方面我們卻没能找到可以上推至唐五代的鐵證。最後，就在這件Y0001卷被多位文物專家細心鑒定過確定爲"元明時期"或"金元時期"的寫經中，我們找到了衹有唐、五代才可能出現的避諱鐵證——唐太宗李世民之"民"的缺筆避諱(圖9)。"民"字缺末筆的這種避諱法非同一般，它的字形太特殊。唐代創造了這樣的缺筆避諱法，並且在李世民登基之後通代避諱"世"字、"民"字；唐代滅亡之後，五代時期繼續這樣避諱的可能性就大爲減弱，因爲五代的一些政權雖然源自唐王朝，將唐朝諸王奉爲不祧之祖，因此也因襲唐代的某些避諱法，但是避諱的嚴格程度顯然大大降低。一旦入宋，改朝换代，毫無瓜葛，那是根本不可能再這樣避唐諱"民"字了，連照抄的可能性也幾乎爲零。不爲别的，衹爲"民"字缺筆的字形太特殊了，影響到了字的平衡與穩定。因此，"民"字缺筆避諱字的發現，就爲我們突破神德寺塔出土文獻爲宋代文獻之説找到了鐵證。爲了形成證據鏈，我們把所有能找到的避諱字都一一搜剔了出來。

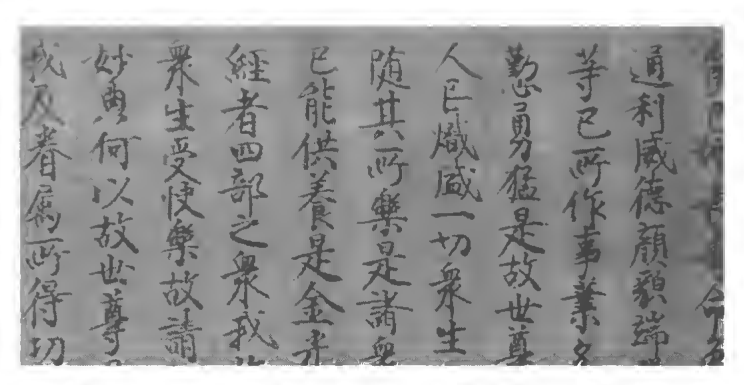


圖9　Y0001卷中部片段："民"字缺筆避諱(右起第5行)

在這些避諱字之中，"心生慈愍"的"愍"字是缺筆避諱，缺的是左上角"民"的最後兩筆(圖10)。"愍"字的避諱大多如此，爲了書寫便捷，這裏避諱缺的是最後兩筆，而不是一筆。"愍"的另一種避諱法是把上半部改成"敏"字，這在敦煌寫本中比較常見，神德寺塔出土文獻中也偶然出現，例如Y0009卷即有其例。"愍"字雖然由於貪圖書寫的省便，有可能在某些人的書寫中也出現過非避諱性的缺筆，但是這裏顯然不是，尤其是與"民"字、"世"字、"葉"字等等同時出現在一個寫本中的時候。"根莖枝葉"的兩個例證是相同的避諱法，"葉"字中



圖10　Y0001卷中的避諱字

間的"世"被改爲"云"了。"正法治世"條,"世"字避諱,缺第四筆小短橫。綜觀神德寺塔出土文獻,"世"字幾乎都缺筆避諱,衹有少數幾個例子可能是唐太宗登位之前或是入宋之後的寫本才不缺筆避諱。爲了搞清情況,我們有必要考察一下唐代用字避諱的特點。

Y0002 金剛般若波羅蜜經(圖11)

説明:原卷有尾題"金剛般若波羅蜜經"(附金剛經真言)。首缺尾全,起"波羅蜜以是名字汝當奉持"。紙質,雕版刻印,楷書,上下有墨綫邊欄,文内無界格。卷長426釐米,卷高28.2—29.8釐米。單紙寬52.7釐米,天頭4.5釐米,地脚3釐米。存8紙,單紙30行,滿行17字。頁眉、頁脚殘破。第六紙中部原有拚接修復,寬20.7釐米,修復紙張爲硬黄紙,手寫體。卷末留存木軸,木軸兩端紅色油漆,軸下端修削成尖頭狀,軸長31.7釐米。文見《大正藏》第8册第750頁上至752頁下。

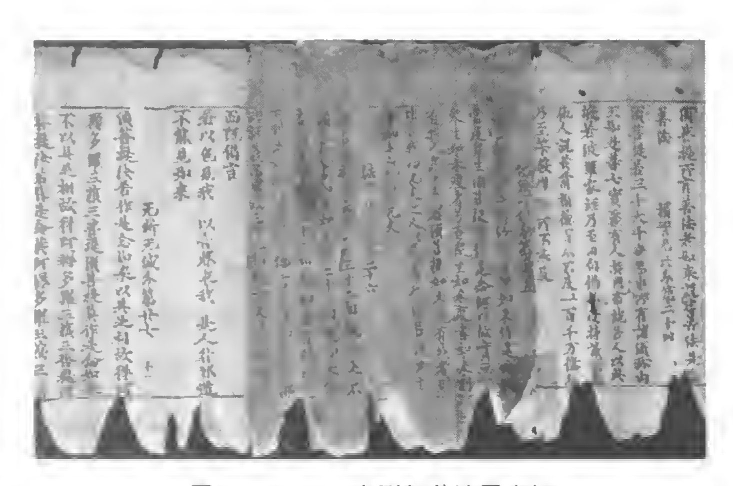


圖11 Y0002 金剛般若波羅蜜經

Y0003 金剛般若波羅蜜經(圖12)

説明:原卷有尾題"金剛般若波羅蜜經"(附真言)。首缺尾全,前10行殘損嚴重。起"盡能受持"(字殘留一半)。紙質,寫經,楷書,以細綫畫出邊欄及行綫。卷殘長400釐米,卷高26.5釐米。單紙寬50釐米,天頭2.8釐米,地脚殘高2.8釐米。殘存8紙,單紙28行,滿行16—19字。頁眉、頁脚均殘破。卷末留存木軸,木軸兩端殘留緑色油漆,軸長30.2釐米。文見《大正藏》第8册第750頁上至752頁下。此經末尾所附真言與今《大正藏》略有不同。

Y0239 繪畫殘卷(圖13、14)

描述:紙質,彩色手繪,顔色較清晰,殘存若干片。殘高30釐米,天頭殘高4.2釐米。主要有人物、伎樂等内容。



圖12　Y0003金剛般若波羅蜜經



圖13　Y0239 繪畫殘卷

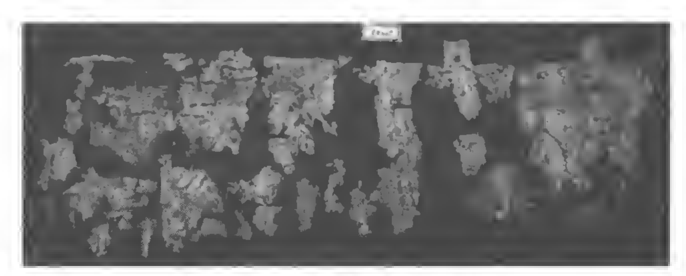


圖14　Y0239繪畫殘卷(局部)

(中國　南京師範大學　西華師範大學)

杏雨書屋藏《詩經》殘片三種校録及研究

許建平

日本杏雨書屋所藏李盛鐸舊藏敦煌寫卷中有數件《毛詩》殘片，編號羽015，原題名“毛詩三紙”。2009年10月，武田科學振興財團出版《敦煌秘笈》影片册一，收入了這些《毛詩》殘片，分别編號爲羽015ノ一、羽015ノ二、羽015ノ三，先分别校録於下。

録文格式一依原卷行款，每行前列序號並施加新式標點。上標方括號([])内爲校記之序號。本文以臺灣藝文印書館影印清嘉慶二十年江西南昌府學刻本(簡稱“嘉慶本”)爲對校本，爲方便排印，雙行小注改爲單行，正文五號，注文小五號。殘片殘損之字用“▨”號表示，殘缺之字用“□”號表示，並據嘉慶本擬補。殘缺嚴重而不能確定字數者，上缺者用▭號，中缺者用▭號，下缺者用▭號。重文符號直接改成相應之字，旁注字、有乙字符的倒文直接録入相應位置。

羽015ノ一

起《大雅・文王》首章“周雖舊邦，其命維新”《毛傳》“乃新在文王”之“在文王”，至第五章“侯服于周，天命靡常”《鄭箋》“無常者，善則就之”之“善”，共11行[①]，前4行存上半，第一行存雙行小注左行上端3字；末2行亦殘，特别是末行祇存3個字，而且均爲半字。

《敦煌秘笈》定名“毛詩大雅篇文王之什文王章古訓傳鄭玄箋”，這個定名内容没錯，但説法有誤，“大雅”不稱“篇”，“文王”也不叫“章”，“古訓”當作“故訓”或“詁訓”。敦煌《毛詩》寫卷的卷題格式如P.2538“鄁栢舟故訓傳第三　毛詩國風　鄭氏箋”，S.3330“節南山之什詁訓傳第十九　毛詩小雅　鄭氏箋　毛詩卷第十二”，P.2978“谷風之什詁訓傳廿　卷苐十三”，P.3737“那之什詁訓傳弟卅　毛詩商頌　鄭氏箋”，S.2049“鹿鳴之什故訓傳第十六　毛詩小雅　鄭氏箋”，BD14636“毛詩文王之什詁訓傳苐廿三　卷廿六　大雅一　鄭氏箋”，依此定名方式，此殘片的定名應是“文王之什故訓傳苐廿三 毛詩大雅 鄭氏箋”或“毛詩文王之什故訓傳苐廿三　大雅　鄭氏箋”，如果要準確地反映出寫卷所涉及的具體篇目，可按照拙著《敦煌經籍叙録》的命名格式，定爲“毛詩傳箋(大雅文王)”。

P.2669存兩部分内容，第一部分爲《大雅・文王之什》，第二部分爲《齊風、魏風》，這是兩個不同的寫卷而被硬配於一處的[②]。殘片“牋”、“子”、“尅”等字的寫法相同，而且此殘片末三

---

① 《敦煌秘笈》目録册謂“存11.5行”。

② 許建平《敦煌經籍叙録》，中華書局，2006年，第164頁。

行正可與P.2669《大雅·文王之什》的前三行綴合,可知它應是從P.2669卷首脱落的殘片。P.2669《大雅》部分卷背有以極小之字所寫字音,注於正面的經、傳、箋之字的對應位置,潘重規先生《敦煌毛詩詁訓傳殘卷題記》録出30字字音①。《敦煌秘笈》未攝此殘片背面照片,不知是否亦有注音?

録文(黑體字爲P.2669):

1.在文王▨。▭[1]天命。至文王而受天命[2]。言新者,美之▨(也)。▭[3]

2.時。有周,周也。不顯,顯也。顯,光也。不時,時也。時,是也。牋[4]云:周之德不光明乎?其光明[5]矣。天命之不有是乎[6]?有是也。▭[7]

3.在,察也。文王能觀知天意,慎[8]其所爲,從而行之。亹亹[9]文王,令聞不已。▨(陳)▭[10]

4.哉,載也[11];侯,維也。本,本宗也。支,支子也。牋云:令,善也;▭[12]德[13]。其善聲聞日見稱歌,無止時也。乃由能敷▭[14]

5.▨(君)[15]。其子孫,適爲天子,庶▨(爲)[16]諸侯,言皆百世也[17]。凡周之士,不顯亦▨(世)[18]。不亦世▨▨□(顯德乎)[19]!▨▨(士者)世▨(禄)[20]。▨▨(牋云):▭[21]其臣有光明之德者,亦得世世在位,重其

6.功也。世之不顯,厥猶翼翼。思皇多士,生此王国[22],王国尅[23]生,維周之楨。翼翼,恭敬也[24]。思,辞[25]也。皇,天也[26];楨,

7.幹也。牋云:猶,謀也[27];思,願也。周之臣既世世光明,其爲君之謀事忠敬翼翼然,又願天多生賢人於此邦,此邦能生之,則是我周家幹事之臣也[28]。濟濟多士,文王

8.□(以)寧。濟濟,多威儀[29]。穆穆文王,於緝熙敬止。假哉天命,有商孫子。穆穆,美也。緝熙,光明也。假,固也。

9.□□(箋云):穆穆乎文王,有天子之容。於美乎!又能敬□□(其光)明之德。▨(堅)[30]**固哉!天**爲[31]此命之,使臣有殷之孫子[32]。商之孫子,其麗不億。上帝既

10.**□(命),侯于周服。麗,數也。盛德不**▨(可)[33]爲衆也。牋云:于,於也。商之孫子,其數不徒一億[34],多之[35]。**至也天已命文王之後,乃爲君於**周[36]之九服之中。言衆之不[37]**如德也。**

11.**侯服于周,天命靡常。則見天命之无常也。牋云:**無常者[38],善[39]**則就之,惡則去之也。殷士膚**

校記:

[1]"文王"下一字存左上角殘筆,似非"牋"之殘畫。BD14636及嘉慶本"文王"下均有

① 潘重規《敦煌詩經卷子研究論文集》,香港新亞研究所,1970年,第1—11頁。

“也”字。殘片其下殘缺,嘉慶本作“箋云大王聿來胥宇而國於周王迹起矣而未有”。

[2]受天命 “天”字殘片存上端與下端,中間破損,BD14636及嘉慶本均無“天”字。

[3]也 殘片存左半。“也”下殘片殘缺,嘉慶本作“有周不顯帝命不”。

[4]牋 嘉慶本作“箋”。《説文》有“箋”無“牋”,《玉篇》始收“牋”字[1],“牋”乃後起换旁字。下“牋”字均同。

[5]其光明 BD14636、嘉慶本均無“其”字。

[6]不有是乎 BD14636、嘉慶本均無“有”字。

[7]有是也 BD14636作“又是也”,嘉慶本作“又是矣”。案:孔穎達《正義》(據嘉慶本)標起止作“是矣”,云:“言‘又是’者,言周德既明,天命復是,對上句,故言‘又’也。”是《正義》所據本作“又是矣”。“也”下殘片殘缺,嘉慶本作“文王陟降在帝左右言文王升接天下接人也箋云”。

[8]慎 BD14636、嘉慶本均作“順”。“慎”爲“順”之借字。

[9]亹亹 BD14636、嘉慶本均作“亹亹”。陳奐《詩毛氏傳疏》云:“亹者釁之俗,釁從分聲,故隸變又作亹。”[2]馬瑞辰《毛詩傳箋通釋》云:“《説文》無亹字,亹者釁之省,隸變爲亹,或作亹。釁从爨省,从酉分聲;亹从爨省,从酉文聲;分、文古音同部,故字同音亦同也。”[3]

[10]陳 殘片存上半。“陳”下殘片殘缺,嘉慶本作“錫哉周侯文王孫子文王孫子本支百世亹亹勉也”。

[11]哉載也 BD14636同,嘉慶本無“也”字。

[12]善也 BD14636同,嘉慶本無“也”字。“善也”下殘片殘缺,嘉慶本作“哉始侯君也勉勉乎不倦文王之勤用明”。

[13]德 BD14636、嘉慶本下有“也”字。

[14]“敷”下殘片殘缺,嘉慶本作“恩惠之施以受命造始周國故天下”。

[15]君 殘片存左下角殘筆,似“君”之殘,不似“之”之殘,嘉慶本“君”下有“之”字,BD14636與殘片同,亦無“之”字。

[16]爲 殘片存下半。

[17]言皆百世也 BD14636、嘉慶本無“言”、“也”二字。

[18]世 殘片此處斷裂,存上下兩端殘筆。

[19]不亦世顯德乎 殘片“顯德”二字存左半,“乎”字殘缺。嘉慶本無“亦”字。

[20]士者世禄 殘片“士”存左邊殘畫,“者”脱右上角,“禄”存左半。嘉慶本“士”作“也”,阮元《毛詩校勘記》云:“小字本、相臺本上‘也’字作‘士’,案‘士’字是也。《正義》云‘仕者世

---

① 顧野王撰、孫强重修《宋本玉篇》,中國書店,1983年,第518頁。

② 陳奐《詩毛氏傳疏》,中國書店,1984年,卷23頁2B。

③ 馬瑞辰《毛詩傳箋通釋》,中華書局,1989年,第794頁。

禄',易'士'爲'仕'而説之耳。考文一本采之非也。"[1]案:殘片"士"字所存左邊殘書,不似"仕"之"亻"部,應是"士"之左下角。《毛詩會箋》云:"卷子本傍注云:'本作仕。'"[2]則有作"仕"之本。而且《孟子·梁惠王下》云:"仕者世禄,關市譏而不征。"[3]爲《毛傳》所本。《小雅·裳裳者華·序》"古之仕者世禄。小人在位則讒諂並進,棄賢者之類,絶功臣之世焉"《正義》云:"以其古之仕於朝者,皆得世襲其禄。……此言'古之仕者世禄',及《文王》曰'凡周之士,不顯亦世',皆謂仕宦於朝者。"陳玉树《毛詩異文箋》云:"毛以'士者'釋經之'士',蓋讀'士'爲'仕'。'士者世禄',即《孟子》'仕者世禄'也,《正義》及考文古本竝作'仕者世禄'。"[4] BD14636、嘉慶本"世禄"下有"也"字。

[21]牋云 殘片"牋"存左半"片","云"存左上角殘筆。"云"下殘片殘缺,嘉慶本作"凡周之士謂"。

[22]国 嘉慶本作"國"。"国"爲"國"之後起换旁字。下句"国"字同。

[23]尅 嘉慶本作"克"。《説文·克部》"克"篆下段注:"俗作剋。"[5]而"尅"則爲"剋"之變體,説見朱珔《説文假借義證》"克"篆下注[6]。

[24]也 嘉慶本無。《詩毛氏傳疏》有"也"字,云:"'恭敬'下'也'字今補。"[7]

[25]辞 嘉慶本作"辭"。《干禄字書·平聲》:"辤、辝、辭,上中竝辤讓;下辭説,今作辤,俗作辞,非也。"[8]敦煌寫本"辭"多寫作"辤"或"辞"。

[26]天也 BD14636同,嘉慶本無"也"字。

[27]謀也 BD14636同,嘉慶本無"也"字。

[28]則是我周家幹事之臣也 BD14636、嘉慶本"家"作"之",無"也"字。阮元《毛詩校勘記》云:"小字本、相臺本同,考文古本同,閩本、明監本、毛本'之'作'家'。案《正義》云:'則維是我周家幹事之臣。'又云:'故云則是我周家幹事之臣。'未知其本作'家'或自爲文也,輒改者非。"[9]案:《正義》所據本作"家"也,與殘片同。

[29]多威儀 BD14636同,嘉慶本下有"也"字。

[30]堅 殘片存右上角。

[31]爲 P.2669存左上角,殘片存右邊大部分。

[32]孫子 BD14636、嘉慶本作"子孫"。案:殘片下有"商之孫子,其麗不億"及《鄭箋》

① 阮元《毛詩校勘記》,《清經解》第7册,上海書店,1988年,第409頁

② 竹添光鴻《毛詩會箋》,臺北大通書局,1975年,第1597頁。

③ 本文所引十三經及其注疏之材料,皆據藝文印書館影印清嘉慶二十年江西南昌府學刻本,後不再一一出注。

④ 陳玉樹《毛詩異文箋》,《續修四库全書》第74册,上海古籍出版社,1995年,第284頁。

⑤ 段玉裁《説文解字注》,上海古籍出版社,1981年,第320頁。

⑥ 朱珔《説文假借義證》,黄山書社,1997年,第394頁。

⑦ 《詩毛氏傳疏》,卷二三頁3B。

⑧ 颜玄孫《干禄字書》,《叢書集成初编》,中華書局,1985年,第6頁。

⑨ 《毛詩校勘記》,《清經解》第5册,第409頁。

"商之孫子,其數不徒一億",嘉慶本亦均作"孫子"。又《商頌・玄鳥》"商之先后,受命不殆,在武丁孫子"《鄭箋》云:"商之先君受天命而行之不解殆者,在高宗之孫子。""武丁孫子,武王靡不勝"《鄭箋》云:"高宗之孫子有武功、有王德於天下者,無所不勝服。"經、箋亦皆作"孫子"。不應此處經作"孫子",箋作"子孫"。

[33]可　P.2669存左上角,殘片存右半。

[34]一億　BD14636、嘉慶本無"一"字。

[35]多之　"多之"不辭,BD14636、嘉慶本作"多言之也"。

[36]周　P.2669存左上角,殘片存右邊大部分。

[37]不　P.2669存左邊部分,殘片存右邊大部分。

[38]無常者　"無"字P.2669存左邊部分,殘片存右邊大部分;"常"字P.2669存左邊大部分,殘片存右邊部分;"者"字P.2669存左上半,殘片存右下半。

[39]善　殘片存上端兩点一横,P.2669存其餘部分。

羽015ノ二

羽015ノ二有兩個殘片,編號分别爲羽015ノ二ノ一R、羽015ノ二ノ二R。

羽015ノ二ノ一R,起《小雅・雨無正》後題"雨無"兩字,至"小旻"第二章"潝潝訿訿,亦孔之哀"《毛傳》"潝潝然患其上,訿訿然思不稱乎上"之"不思",8行,行有界欄。第一行僅存"雨無"二字,第二、第三行下端均殘,末行衹存雙行小注右行上半。《敦煌秘笈》定名"毛詩節南山之什小旻章古訓傳鄭玄箋",亦不確,當定名爲"節南山之什故訓傳茀十九　毛詩小雅　鄭氏箋"或"毛詩節南山之什故訓傳茀十九　小雅　鄭氏箋",也可命名爲"毛詩傳箋(小雅雨無正—小旻)"。卷背《敦煌秘笈》謂爲"佛書注釋書"。

羽015ノ二ノ二R,起《小雅・小弁》第二章"心之憂矣,涕既隕之"《毛傳》"隕,隊也"之"也",至第八章"無逝我梁,無發我笱"《鄭箋》"盗我大子母子之寵"之"我",10行,行有界欄。首行上端殘缺,第五至第八行下端殘泐,第九行僅存注文1字。《敦煌秘笈》定名"毛詩節南山之什小弁章古訓傳鄭玄箋",亦不確,當定名爲"節南山之什故訓傳茀十九　毛詩小雅　鄭氏箋"或"毛詩節南山之什故訓傳茀十九　小雅　鄭氏箋",也可命名爲"毛詩傳箋(小雅小弁)"。卷背《敦煌秘笈》定名"肇論疏"。

羽015ノ二ノ一R與羽015ノ二ノ二R兩個殘片,行款相同(每行大字15字),均有界欄;而且其中"不"、"箋"、"之"諸字的寫法也一樣,兩者當是同一寫卷上撕下來的兩部分,衹不過不能直接綴合,中間殘缺《小旻》第三至第六章、《小宛》篇及《小弁》前6章。Дx.05588正接羽015ノ二ノ二R之後,羽015ノ二ノ二R末行即Дx.05588之首行,羽015ノ二ノ二R之"我"爲此行之雙行小注右欄第一字,Дx.05588首行"子之寵也"爲此行之雙行小注左欄前四字,在行款上前後正好相接。其"箋"、"之"、"子"諸字的寫法亦與羽015ノ二ノ二R相同。此三個殘

片的綴合形式爲羽015ノ二ノ一R+? +羽015ノ二ノ二R+Дx.05588。

《敦煌秘笈》於羽015ノ二ノ一V定名爲"佛書注釋書",於羽015ノ二ノ二V定名爲"肇論疏",Дx.05588V《俄藏》未定名,勝義云:"是片爲佛教典籍。殘片,且上下闕損。行書草率,多處抹塗,疑非抄經。"①《敦煌秘笈》定爲"肇論疏"的羽015ノ二ノ二V之内容並不見於《大正藏》所收釋元康之《肇論疏》,故此三殘片究爲何種佛書,尚祈識者指教。

羽015ノ二ノ一R

録文:

1. 《雨▨(無)▭[1]

2.《小昊[2]》,大夫▨(刺)▭[3] ▨▨(列於)▭[4]□□(曰《小)旻》。亦當▭[5]。

3.旻天疾威,敷于下土。敷,布也。箋云:▭[6]者以刑罸[7]威恐萬□□□□(民,其政教)

4.乃布於下[8]。言天下徧知之也[9]。謀猶回遹[10],何日斯沮? 回,耶也[11];遹,辟也[12];沮,壞也。箋云:猶,

5.道也[13];沮,止也。今王謀爲政之道,回辟不循旻天之德,已甚矣。心猶不悛,何日此惡將止也[14]?謀臧不從,不

6.臧覆用。我視謀猶,亦孔之邛。邛,病也。箋云:臧,善[15]。謀之善者

7.不從,其不善者反用之。我視王謀爲政之道,亦甚病天下也[16]。潝潝訿訿,亦孔之哀。

8.潝潝然患苦[17]其上,▨(訿)訿▨(然)不▨(思)▭[18]

校記:

[1]無 殘片存上半。"無"下嘉慶本作"正七章二章章十句二章章八句三章章六句"。

[2]小昊 嘉慶本作"小旻"。案:篇名"小旻",未見有作"小昊"者。上博簡《孔子詩論》作"少旻",程燕認爲小、少同字,"旻"即"文"之繁化,"旻""旻"諧聲可通②。是戰國時此詩篇題亦不作"昊"。

[3]刺 殘片存右邊殘畫。"刺"下嘉慶本作"幽王也所刺"。

[4]列於 殘片"列"存左下角,"於"存左半。"列於"下嘉慶本作"十月之交雨無正爲小故"。

[5]"當"下殘片殘缺,嘉慶本作"爲刺厲王"。

[6]"箋云"下殘片殘缺,嘉慶本作"旻天之德疾王"。

[7]罸 嘉慶本作"罰"。《五經文字・罒部》:"罰、罸,上《説文》,下《石經》,五經多用上字。"③

① 勝義《〈俄藏敦煌文獻〉第十二册校讀記(下)》,戒幢佛學研究所《戒幢佛學》第3卷,岳麓書社,2005年,第472頁。

② 程燕《考古文獻〈詩經〉異文辨析》,安徽大學2005年博士論文,第294頁。

③ 張參《五經文字》上册,鮑廷博《後知不足齋叢書》本,清光緒九年(1883),頁36B。

[8]下　嘉慶本作"下土"。

[9]之也　嘉慶本無。《正義》云:"政乃布於天下,遍知之。"似其所見本有"之"字。

[10]回遹　嘉慶本作"回遹"。班固《幽通賦》"叛回穴其若茲兮,北叟頗識其倚伏"李善注引《韓詩》曰:"謀猶回穴。"[①]"回"字正與殘片同。林義光《詩經通解》云:"回遹雙聲字,回旋不定之貌。"[②]竹添光鴻《毛詩會箋》云:"回遹由於小人,王用之即王之回遹矣。《釋文》引《韓詩》遹作歍,假借字也。回遹亦或作回穴,《漢書·叙傳》'畔回穴其若茲兮'注:'回穴,轉旋之意也。'《文選·風賦》'回穴錯互'注:'凡事不能定者。'回穴亦或作回泬,《後漢書·王充王符仲长統傳》注:'回泬猶攜互,不齊一也。'毛作邪辟,言回邪偏僻,不由正道也。"[③]《辭通》以回泬、回穴、回泬、回潏爲一詞,義爲旋轉、紆曲;而以回遹、回歍、回泬爲一詞,義爲邪僻[④]。邪僻者,人之曲也,二者義相承,不應分爲兩詞。《説文》無"回"字,乃"回"之後起增旁字,作"回"者,後人所改,《毛詩》、《韓詩》本皆當作"回"。《傳》、《箋》中"回"字同。

[11]耶也　嘉慶本"耶"作"邪",無"也"字。《玉篇·耳部》:"耶,俗邪字。"[⑤]

[12]也　嘉慶本無。

[13]也　嘉慶本無。

[14]也　嘉慶本無。

[15]善　嘉慶本下有"也"字。

[16]也　嘉慶本無。

[17]患苦　嘉慶本無"苦"字。《正義》云:"小人在位,皆潝潝然自作威福,患苦其上。"蓋所據本亦有"苦"字。

[18]訿訿然不思　殘片前一"訿"字存右邊"此","然"存右半,"思"存右上角。"不思"二字嘉慶本作"思不",阮元《毛詩校勘記》云:"《正義》云'不思稱於上',又云'不思稱上者,背公營私,不思欲稱上之意',段玉裁云:《正義》誤倒'思不'二字。"[⑥]《詩毛氏傳疏》云:"《正義》不誤。《説文》'呰呰,不思稱意也',《爾雅釋文》引《字林》'訿訿,不思稱乎上之意',皆用《毛傳》。楊倞注《荀子·脩身篇》引《毛傳》:'訿訿然不思稱乎上。'是其證。……《傳》云'不思稱乎上'者,言不思報稱乎上意也,皆謂臣下不供職之事。"[⑦]

---

① 蕭統《文選》,中華書局,1977年,第209頁。

② 林義光《詩經通解》,臺北中華書局,1986年,第143頁。

③ 《毛詩會箋》,第1265頁。

④ 朱起鳳《辭通》,上海古籍出版社,1982年,第2476、2354頁。

⑤ 《宋本玉篇》,第94頁。

⑥ 《毛詩校勘記》,《清經解》第5册,第398頁。

⑦ 《詩毛氏傳疏》,卷一九頁26A。

羽15ノ二ノ二R

録文：

1.也。□□□(君子信)⧄(讒)[1],⧄(如)[2]或醻之。□□□(箋云：醻),⧄(旅)[3]醻也。如之者[4],謂受則行也[5]。君

2.子不惠,不舒究之。箋云：惠,愛惠也[6]；究,謀也。王不愛太子,故聞言則放[7],不得謀之也[8]。

3.伐木椅[9]矣,□薪杝矣[10]。伐木者椅其顛[11],析薪者隨其理。箋云：椅其顛者,不欲

4.妄踣之也[12]。杝,謂觀其理也。必隨其理者,不欲妄挫析之也[13]。以言今王之遇太子,不如伐木折□[14]也。舍彼有

5.罪,予之他[15]矣！他,加也。箋云：予,我也。舍褒姒讒言之罪,而妄□□□□(加我大子)。⧄(莫)[16]□□(高匪)

6.匪[17],莫浚匪泉。浚,深也。箋⧄(云)：▭[18]矣,人入⧄(其)▭[19]

7.有嘿存也[20]。君子無易由⧄(言)▭[21]

8.箋云：由,用也。王毋[22]▭輕[23]於壁[24]聽之者,▭[25]

9.梁,⧄(無)▭[26]

10.我▭[27]**子之寵也。□(我)⧄(躬)▭[28] (詩)[29]也。"□□[30]**

校記(黑體字爲Дx.05588)：

[1]讒　殘片存左邊殘筆。

[2]如　殘片存左下角。

[3]旅　殘片存左邊殘筆。

[4]如之者　嘉慶本"如"下有"醻"字,是也。

[5]則行也　嘉慶本作"而行之"。

[6]愛惠也　嘉慶本無"惠也"二字。案：《大雅・民勞》"惠此中國,以綏四方"、《大雅・瞻卬》"瞻卬昊天,則不我惠"、《周頌・烈文》"惠我無疆,子孫保之",《鄭箋》皆云："惠,愛也。""愛惠"之"惠"應是衍文。

[7]聞言則放　嘉慶本作"聞讒言則放之"。

[8]不得謀之也　嘉慶本作"不舒謀也"。案此句釋經"不舒究之",《詩集傳》云："曾不加惠愛、舒緩而究察之。"①《淮南子・說山》"夫玉潤澤而有光,其聲舒揚,渙乎其有似也"高誘

---

① 朱熹《詩集傳》,上海古籍出版社,1980年新1版,第141頁。

注:“舒,緩也。”[1]“舒”訓“緩”,不訓“得”也,“得”字誤。

[9]椅　嘉慶本作“掎”。殘片作“椅”者,扌、木混用所致之俗字。注中同。

[10]扸薪杝矣　嘉慶本“扸”作“析”,“杝”作“扡”。《玉篇·手部》:“扸,俗析字。”[2]此亦扌、木混用所致之俗字。莊述祖《毛詩攷證》:“《石經》作‘杝矣’,諸本作‘扡’,誤。”[3]馬瑞辰《毛詩傳箋通釋》:“《説文》有‘杝’無‘扡’,今本作‘扡’者誤。”[4]陳奐《詩毛氏傳疏》云:“《唐石經》作‘杝’,《玉篇》引《詩》作‘杝’,《五經文字·木部》:‘杝又音槪,見《詩·小雅》。’則張参所據本亦作‘杝’也。‘杝’音槪,則與‘斯’字同義。《墓門傳》‘斯,析也’,《説文》‘杝,落也’,此《傳》以隨薪木之理釋經‘杝’字,與析、落兩訓其義實相因也。”[5]注中“杝”字同。

[11]顛　嘉慶本作“巔”。《説文》有“顛”無“巔”,陳奐《詩毛氏傳疏》云:“顛,俗作巔。”清人所謂俗字者,不見於《説文》之字也。[6]下“顛”字同。

[12]也　嘉慶本無。

[13]挫析之也　嘉慶本無“也”字。阮元《校勘記》云:“小字本、相臺本‘析’作‘折’,閩本、明監本同。案‘折’字是也。《釋文》以‘挫折’作音,可證。”[7]

[14]折槲　嘉慶本作“析薪”。“折”當作“析”,扌、木混用所致之俗字也。《漢語大字典》、《中華字海》均未收“槲”字,此當是“薪”之换旁字,艸旁、木旁古多混用,如《説文·艸部》:“蔦,寄生也。樢,或从木。”[8]玄應《一切經音義》卷16《善見律》第9卷:“梛,《聲類》作菲。”[9]

[15]他　嘉慶本作“佗”。《説文·人部》“佗,負何也”段注:“隸變佗爲他,用爲彼之稱。”[10]注中“他”字同。

[16]莫　殘片存右上角。

[17]匪　嘉慶本此句作“莫高匪山”,前一行末二字殘片殘缺,按理當是“高匪”二字,然此處作“匪”,則前行末應是“高山”二字,“山”“匪”二字誤倒也。

[18]云　殘片存右上角。“云”下嘉慶本作“山高矣人登其巔泉深”。

[19]其　殘片存右上角殘畫。“其”下嘉慶本作“淵以言人無所不至雖逃避之猶”。

[20]嘿存也　嘉慶本作“默存者焉”。《干禄字書·入聲》:“嘿、默,上俗下正。”[11]

[21]言　殘片存右上角。“言”下嘉慶本作“耳屬于垣”。

---

① 劉文典《淮南鴻烈集解》,中華書局,1989年,第526頁。
② 《宋本玉篇》,第127頁。
③ 莊述祖《毛詩攷證》,《清經解續编》第1册,上海書店,1988年,第1091頁。
④ 《毛詩傳箋通釋》,第648頁。
⑤ 《詩毛氏傳疏》,卷一九頁37B。
⑥ 《詩毛氏傳疏》,卷一九頁37B。
⑦ 《毛詩校勘記》,《清經解》第5册,第399頁。
⑧ 許慎《説文解字》,中華書局,1963年,第19頁。
⑨ 玄應《一切經音義》,《磧砂大藏經》第97册,綫裝書局,2005年,第375頁。
⑩ 《説文解字注》,第371頁。
⑪ 《干禄字書》,第31頁。

[22]毋 嘉慶本作“無”。《説文·毋部》“毋,止之詞也”段注:“古通用無。”[1]

[23]“輕”下殘片殘缺,嘉慶本作“用讒人之言人將有屬耳”。

[24]於壁 嘉慶本下有“而”字。

[25]“者”下嘉慶本作“知王有所受之知王心不正也無逝我”。

[26]無 殘片脱左下角。“無”下嘉慶本作“發我笱箋云逝之也之人梁發人笱此必有盜魚之罪以言褒姒淫色來嬖於王盜”。

[27]“我”下殘片殘缺,嘉慶本作“大子母”。

[28]躬 Дx.5588存左邊“身”。“躬”下嘉慶本作“不閲遑恤我後念父孝也高子曰小弁小人之”。

[29]詩 Дx.5588存左邊“言”。

[30]此兩殘缺之字當是“孟子”。

羽015ノ三

起《小雅·鴛鴦》第三章“乘馬在廐,摧之秣之”之“馬”,至《車舝》第二章“依彼平林,有集維鷮”之“林”,共10行[2],存上半,第一行上端亦殘。白文無注。

殘片與P.2978號行款相同,每行字數都在30—32字,“我”“時”等字的寫法完全一樣;P.2978V《敦煌遺書總目索引新編》定名“星占書”,黄正建先生曰:“似屬《發病書》中的‘推年立法’,以十二支爲序,可辨認者爲‘酉’之一半,以及卯、辰、巳。……因此,本件文書屬《發病書》中‘推年立法’的可能性比較大。”[3]案P.2978V第6行謂“年立卯,青色人苦”,第14行謂“年立辰,黄色人苦”,那麽前五行應是“年立寅”的内容。羽015ノ三V共8行,其第4行有“年立在丑,青色人苦”等字樣,尋其内容,正在P.2978之前。而且羽015ノ三V第4行上有書名標簽“發病書一卷”五字,可證黄正建先生之推測完全正確。

又S.3330、S.6346、S.6196爲同一卷的内容[4],與P.2978號之行款亦相同,其中“我”“時”“谷”等字的寫法也完全一樣,而且S.6346、S.6196之卷背亦均爲《發病書》内容[5]。

從正面《詩經》的内容來看,諸殘卷的綴合次序如下:

S.3330(小雅鴻雁—十月之交)+? +P.2978(小雅小旻—瞻彼洛矣)+? +羽015ノ三(小雅鴛鴦—車舝)+? +S.6346(大雅緜—公劉)+? +S.6196(大雅蕩—桑柔)

---

① 《説文解字注》,第626頁。

② 《敦煌秘笈》目録册謂“存11.5行”。

③ 黄正建《敦煌占卜文書與唐五代占卜研究》,學苑出版社,2001年,第140頁。

④ 考詳《敦煌經籍叙録》,第149—152頁。

⑤ 《敦煌占卜文書與唐五代占卜研究》,第140—141頁。

從背面《發病書》的内容來看，諸殘卷的次序如下：

S.6196V（推五行日得病法、推十二月病厭鬼法）+？ +S.6346V（推得病時法、推十二祇得病法、推四方神头胁日得病法）+？ +羽015ノ三 V（推年立法）+？ +P.2978V（推年立法）+？ +S.3330V（杂寫）

與P.2856、P.3402V的内容相近，而推病法的次叙不同，正如黄正建先生所説的，"這類書是將各種推病法、厭法抄在一起，故不同的卷子就可能抄寫不同的部分"①。

《敦煌秘笈》名此殘片爲"毛詩桑扈章鴛鴦章頍弁章車堯章"②，亦不確，殘片雖爲白文，其實乃是據《毛詩傳箋》本抄録③，故當定名爲"甫田之什故訓傳第廿　毛詩小雅　鄭氏箋"或"毛詩甫田之什故訓傳第廿　小雅　鄭氏箋"，也可命名爲"毛詩（小雅鴛鴦—車舝）"。

録文：

1.□□□□□（馬在廄，摧）[1]之秣之。君□[2]
2.之。君子萬年，福禄綏之。《鴛鴦》四章，四句[3]。頍□（弁）□[4]
3.同姓，親睦九族，孤危將亡，故作是詩也。　有頍者□（弁）□[5]
4.豈伊異人？兄苐[6]匪他。蔦與女蘿，施于松栢[7]。未見□[8]
5.有頍者弁，實維何期？爾酒既旨，爾肴[9]既時。□[10]
6.于松上。未見君子，憂心怲怲；既見君子，庶幾（有）□[11]
7.肴既阜。豈伊異人？兄苐甥舅。如彼雨雪，□（先）□[12]
8.君子維宴。《頍弁》三章，十二句[13]。《車舝》，大夫□（剌）□[14]
9.不加於民。周人思得賢女以配君子，故作是詩□[15]。
10.□（渴）[16]，德音來括。雖無好友，式宴[17]且喜。依彼平□（林）□[18]

校記：

[1]"馬在廄摧"四字殘片均存左邊殘筆。
[2]"君"下殘片殘缺，嘉慶本作"子萬年福禄艾之乘馬在廄秣之摧"。
[3]"四句"前嘉慶本有"章"字。
[4]"弁"字殘片存上部"厶"。"弁"下殘片殘缺，嘉慶本作"諸公刺幽王也暴戾無親不能宴樂"。
[5]"弁"字殘片存上半，其下殘缺，嘉慶本作"實維伊何爾酒既旨爾殽既嘉"。

① 《敦煌占卜文書與唐五代占卜研究》，第141頁。
② "車堯"之"堯"當作"牽"。
③ 據S.3330、S.6346、P.2978之卷題可知。

[6]苐　嘉慶本作“弟”。“苐”爲“弟”之别體。下“苐”字同。

[7]栢　嘉慶本作“柏”。《干禄字書・入聲》:“栢、柏,上俗下正。”[1]

[8]“未見”下殘片殘缺,嘉慶本作“君子憂心奕奕既見君子庶幾説懌”。

[9]肴　嘉慶本作“殽”。《太平御覽》卷五一四引《頍弁》曰:“爾酒既旨,爾肴既嘉。”[2]亦作“肴”。《説文・肉部》:“肴,啖也。”段注:“今經傳皆作‘殽’,非古經之舊也。”[3]“肴”、“殽”古今字。下“肴”字同。

[10]“時”下殘片殘缺,嘉慶本作“豈伊異人兄弟具來蔦與女蘿施”。

[11]有　殘片存上半。其下殘缺,嘉慶本作“臧有頍者弁實維在首爾酒既旨爾”。

[12]先　殘片存上端,其下殘缺,嘉慶本作“集維霰死喪無日無幾相見樂酒今夕”。

[13]“十二句”前嘉慶本有“章”字,是也。

[14]剌　殘片存上半,嘉慶本作“刺”。P.2011《刊謬補缺切韵》:“刺,穿。又七四反。通俗作剌。”[4]“剌”下殘片殘缺,嘉慶本作“刺幽王也褒姒嫉妬無道並進讒巧敗國德澤”。

[15]“詩”下嘉慶本有“也”字。其下殘片殘缺,嘉慶本作“間關車之舝兮思孌季女逝兮匪飢匪”。

[16]渴　殘片脱左邊“氵”。

[17]宴　嘉慶本作“燕”。“燕”爲“宴”之借字。

[18]林　殘片存右邊殘畫。

雖然杏雨書屋收藏的李盛鐸舊藏敦煌卷子中衹有3種4個《詩經》殘片,全部也衹有39行,而且大多是殘行,但其價值仍有可説者。

1.三種殘片都屬《毛詩傳箋》系統

在李盛鐸舊藏寫卷公佈前,我們已知藏經洞《詩經》寫卷共有45號[5],都屬於《毛詩傳箋》系統。現在新發現的這3種4殘片,三個殘片是帶有毛傳鄭箋的經注本,另一個殘片雖爲白文,但卻是據《毛詩傳箋》本抄録的,仍然不脱《毛詩傳箋》系統之範圍。這與傳統所言南北朝隋唐時期《毛詩》獨尊的情形相符,潘重規先生“六朝唐人之詩學,實毛鄭大一統時期”之説確不可易[6]。

2.可據以判定相關寫卷背面文書之性質

P.2978V黄正建先生懷疑是《發病書》中的“推年立法”[7],今考定P.2978與羽015ノ三是

---

① 《干禄字書》,第30頁。

② 李昉《太平御覽》,中華書局,1960年,第2338頁。

③ 《説文解字注》,第173頁。

④ 張涌泉主編,關長龙撰《敦煌經部文獻合集》第6册,中華書局,2008年,第2856頁。

⑤ 《敦煌經籍叙録》收入42號,黄亮文《敦煌經籍寫卷補遺——以〈俄藏敦煌文獻〉第11至17册爲範圍》又發現3號(《敦煌吐魯番研究》第11卷,上海古籍出版社,2009年,第335—340頁)

⑥ 潘重規《敦煌詩經卷子研究論文集・序》,第2頁。

⑦ 《敦煌占卜文書與唐五代占卜研究》,第140頁。

同一個寫卷中的部分,而羽015ノ三V第4行上有書名標簽"發病書一卷"五字,可以證明黄正建先生之推測完全正確,P.2978V確是《發病書》寫卷。

3.校勘價值

雖然諸殘片僅存39行,但由於是唐五代抄本,其校勘價值亦不可忽視,這在前面的校記中都已有所體現。今擇其要,略舉數例。

(1)可據以知其他敦煌寫本爲誤字

《大雅·文王》"凡周之士,不顯亦世"《毛傳》:"不世顯德乎!"BD14636"不"下有"示"字,我在《敦煌經部文獻合集》裹校録時,因無他本可參照,故校曰:"'示'蓋爲'亦'之形誤。"[①]羽015ノ一第五行"不"下一字爲"亦",可證"示"確爲"亦"之形誤字。

(2)可據以證前賢考釋之不誤

《小雅·小旻》"潝潝訿訿,亦孔之哀"《毛傳》:"潝潝然患其上,訿訿然思不稱乎上。"阮元《毛詩校勘記》云:"《正義》云'不思稱於上',又云'不思稱上者,背公營私,不思欲稱上之意',段玉裁云:《正義》誤倒'思不'二字。"[②]贊同段玉裁之説,以"思不"爲誤倒,當作"不思"。陳奂卻不贊成其師段玉裁之説:"《正義》不誤。《説文》'呰呰,不思稱意也',《爾雅釋文》引《字林》'訿訿,不思稱乎上之意',皆用《毛傳》。楊倞注《荀子·脩身篇》引《毛傳》:'訿訿然不思稱乎上。'是其證……《傳》云'不思稱乎上'者,言不思報稱乎上意也,皆謂臣下不供職之事。"[③]羽015ノ二ノ一R正作"不思",可爲陳奂之説提供直接證據。

(3)可據以證前賢所疑之不當疑

《大雅·文王》"王國克生,維周之楨"《鄭箋》"此邦能生之,則是我周之幹事之臣",阮元《毛詩校勘記》云:"小字本、相臺本同,考文古本同,閩本、明監本、毛本'之'作'家'。案《正義》云:'則維是我周家幹事之臣。'又云:'故云則是我周家幹事之臣。'未知其本作'家'或自爲文也,輒改者非。"[④]阮氏懷疑閩本、明監本、毛本作"家"是據《正義》改,而《正義》作"家"不一定是《鄭箋》原文,而是孔穎達的解釋性文字。羽015ノ一作"家"字,可證此非《正義》所改,而是淵源有自的。因爲《詩經》之毛傳鄭箋與孔穎達的《正義》原來各自單行,到南宋以后才合刻爲一的。所以在唐五代時,像這樣纯粹爲學習之需而抄寫《毛傳鄭箋》的人不可能據《正義》去改《鄭箋》之字。

(中國　浙江大學)

① 張涌泉主編,許建平撰《敦煌經部文獻合集》第2册,第899頁。
② 阮元《毛詩校勘記》,《清經解》第5册,第398頁。
③ 《詩毛氏傳疏》,卷一九頁26A。
④ 《毛詩校勘記》,《清經解》第5册,第409頁。

同光年間甘州回鶻的可汗更替與入貢中原

楊寶玉　吴麗娱

同光爲後唐莊宗李存勖年號,時當公元923—926年。史載此間甘州回鶻共對後唐進行過三次入貢,到朝時間與遣使的可汗分别爲:同光二年四月仁美、同光二年十一月狄銀、同光四年正月阿咄欲。但是關於入貢起因、籌備經過、表文内容等具體情形則語焉不詳。就我們目前所知,雖然有些全面探討回鶻朝貢史與甘州回鶻可汗世系的論著對此問題曾有所涉及[①],但尚未見有相關專論刊發。我們在對敦煌文書P.2945、P.2992v,特别是P.3931、P.3016v進行校注整理和分析探究的過程中,發現其中存有相當豐富的有關記述。今試借此次學術討論會之機撰成此文,以做集中探討,不當之處,敬祈方家教正。

一　P.3931、P.3016v簡介

1.P.3931簡介

敦煌文書P.3931是一件可起書儀作用的文書,由多件表狀牒啓組成,内容極爲豐富。我們認爲,該卷係據靈武保存的檔案文卷匯抄而成,各件撰寫時間集中在後唐同光至天成初,因而其中的靈武節度使爲韓洙,内容則以靈武爲中心,涉及當時西北地區各政權之間及其與後唐中央政權之間關係史,對甘州回鶻與靈武及透過靈武與後唐朝廷往來情況記述尤詳,相關表狀至少有八件。

針對本卷,我們已合作完成了《跨越河西與五代中原世界的梯航——敦煌文書P.3931校注並研究》[②]一文,由於該文主旨在於探討靈武節度使對西北部族的押領作用,對回鶻問題未能展開論述,但是該文的校注解説部分已分件校録注釋了P.3931抄存的各表狀牒啟,並對每件的收授者、撰寫時間及所揭示的主要問題點進行了解説或推測,研究部分亦對各表狀牒啟之間的複雜關係與結構進行了梳理剖析,所論頗詳,因而以下本文將直接引用P.3931中的相

---

① 依刊發時間先後,主要有:高自厚《甘州回鶻世系考》(載《西北史地》1983年第1期),哈密頓著,耿昇、穆根來譯《五代回鶻史料》(新疆人民出版社,1986年)、蘇北海、周美娟《甘州回鶻世系考辨》(載《敦煌學輯刊》1987年第2期),孫修身《五代時期甘州回鶻和中原王朝的交通》(1－3)(載《敦煌研究》1989年第3、4期、1990年第1期),孫修身《五代時期甘州回鶻可汗世系考》(載《敦煌研究》1990年第3期),孫修身《跋伯3931號甘州回鶻致中原王朝兩〈表本〉》(載《西北民族研究》1991年第2期)、榮新江《甘州回鶻與曹氏歸義軍》(載《西北民族研究》1993年第2期),程溯洛《甘州回鶻可汗譜系考》(載《唐宋回鶻史論集》,人民出版社,1994年),孫修身《試論瓜沙曹氏與甘州回鶻之關係》(載《1990敦煌學國際研討會文集・史地語文編》,遼寧美術出版社,1995年)、等等。

② 載《中國社會科學院歷史研究所學刊》第6集,商務印書館、2010年,第93—168頁。

關狀表,不再進行重複説明與論證。

2.P.3016v簡介

P.3016v《天成二年(927)慕容歸盈致曹議金狀》是當時的瓜州刺史慕容歸盈寫給歸義軍節度使曹議金的,起因是在同光四年的沙、瓜、甘共同遣使入貢後的西歸途中,甘州使團的特殊成員安千葙被殺,雖然殺人者同爲回鶻人,但因主謀——回鶻使團副使——與沙州使團成員張員進是好朋友,甘沙關係再起波瀾,而瓜州使團一路同行,至少見證了此一事件,所以事後瓜州刺史慕容歸盈便成了調停人,本狀即是他寫給曹議金的勸慰信。

針對本卷,我們也已合作刊發了《P.3016v〈厶乙致令公狀考釋〉》一文[①],着重探討了相關的歸義軍入貢問題,對回鶻問題則鮮有涉及,但關於該狀的修書者、收書者、修撰時間、狀文内容的考證則比較充分,故以下本文亦直接引用該狀文字。

二　仁美實施的甘州回鶻對後唐的首次入貢

仁美是同光年間在位的第一位甘州回鶻可汗,莊宗通過靈武節度使韓洙對之進行招誘,從而實現了回鶻對後唐的首次朝貢,仁美也成爲後唐莊宗時代唯一受封的甘州回鶻可汗。

1.此次入貢係受後唐及朔方招誘而成行且與歸義軍入貢有關

在《P.2945書狀與曹氏歸義軍政權首次成功的朝貢活動》[②]和前揭《跨越河西與五代中原世界的梯航》兩文中,我們已分析指出李存勖在掌控了中原局勢並建立後唐王朝前後,曾派遣使臣四處傳佈他懷來萬國的統治理念,並擬不惜一切代價招致蕃夷來朝。其中被派往靈武的使臣不僅要完成聯絡朔方的任務,更肩負著以靈武爲依託,組織引導西部部族與割據勢力歸順後唐的使命。我們今日據P.3931即可以瞭解到靈武節度使韓洙幫他招誘甘州回鶻的具體情形。

P.3931第146—150行云:

> 當道與某官,國唯世舊,唇齒相依,人使交馳,往來不滯。伏自近日,途路艱難,杳絶音耗,動經年序,莫知真的,可想事機。迴後勿悋好音,時希翰墨,冀明出入,俾遂相於。故合具細諮聞。伏惟照察。謹狀。

這便是靈武節度使韓洙在與回鶻經年不通音問的情況下,爲促成回鶻入貢而與甘州恢

---

① 載《敦煌研究》2006年第3期。

② 載《敦煌吐魯番研究》第11卷,上海古籍出版社,2009年,第269—296頁。

復邦交所發出的首封書狀。狀中韓洙先是泛泛追憶昔日與回鶻的友好關係，再解釋此前長時間中斷聯繫的原因是"途路艱難"，接著便明確表示希望能得到回鶻的回信，以明對方"出入"情況，彼此相親相近，最後又以"故合具細諮聞"爲以後進一步聯絡和正式商談做了鋪墊

那麽，甘州回鶻對靈武此次試探性遣使的反應究竟如何呢？反應相當積極，回鶻不但很快復信，還遣使給靈武送來了禮物。我們今日雖未能在敦煌文書中找到甘州的復信[1]，卻可以看到靈武給甘州的回書。P.3931第151—154行記：

山川綿邈，音信難通，每於人使之間，是闕奔馳之禮。遐窺風裁，常牽魂夢之懷；忽奉芳音，兼辱緘封之貺。仍蒙厚眷，特惠駿蹄。感荷所深，牋毫匪喻。

上録文中的"芳音"即是對回鶻復信的美稱，"特惠駿蹄"則説明靈武不但收到了回鶻的書信，還收到了隨信贈送的良馬。至於文中所稱"山川綿邈，音信難通"與上一試探性書狀的口吻一致，"每於人使之間，是闕奔馳之禮"則是爲前次遣使的禮數不周而略表歉意。總之，本件表達了對對方的想念和收到復信的欣喜與寬慰。

應當説明的是，上面所録還衹是此次靈武給甘州回書中的一部分内容，因爲靈武的回書乃是一件由三紙組成的大書狀，上録文爲正狀，緊接著抄寫的是兩件别紙。其中抄於第155—160行的别紙自題爲《賀端午别紙》，文曰：

賀端午别紙。伏以採艾芳辰，結盧令節，冀啟交歡之日，將臻納祐之祥。伏惟厶，弧矢藝高，智謀名著，威望既傳於絶域，聲華益振於諸蕃。爰因午日之期，更納千齡之慶，況聯疆場，尤切禱祈。

文中"伏惟厶……聲華益振於諸蕃"是誇獎回鶻可汗的，狀題"賀端午"和"採艾芳辰，結盧令節"等語則説明此件由三紙組成的大書狀應在端午以前送到甘州。至於是哪一年的端午，抄於第161—181行的下件《别紙》則給出了明確答案。其文曰：

别紙。聞青雲干吕，漢通聚窟之民；白雉呈祥，周貢越裳之俗。即知明君御宇，重譯賓王(至)。諒夷夏之相須，歷古今而無别。方今聖上，心同白水，德輔皇天，會塗山而萬國俱來，師牧野而諸侯自至。一昨既寧中土，乃眷朔方，爰命矩(鉅)才，遠臨當道。知金石之誠永固，爲蠻貊之邦可行。切諭絲綸，俾安玉塞。蓋欲北和冒頓，西接大宛，書(盡)

① 前已言及P.3931具有書儀作用，即該卷抄寫者抄集這些表狀牒啟的主要目的之一是爲今後修書作文提供範本，或許是因爲甘州回鶻的復信文采稍遜，故未被抄寫者看中而未予録存。

有歸心,咸來稽顙。然則旅獒入貢,天馬興歌,國家稍藉其聲光,部族不妨於貨易,而又防送須差兵甲,往來皆備資糧,所貴懷柔,詎論經費?而況某官,從來向闕,最長諸蕃,誠青海之舟航,乃玉關之鎖鑰,驍雄之外,忠孝唯多。且某與厶官,同風叶義,道路雖遥於千里,恩知豈異於一家?彼有所求,此無愛惜;此如奉託,彼望依從。則勢合輔車,情執(敦)魯〔衛〕。自今後,或是經過,請祛釁隙。貴道儻聞留滯,弊藩不免效尤。願弘招誘之仁,共贊雍熙之化。

文中前半段所講當時的政治形勢,尤其是"一昨既寧中土"等語清楚地表明當時梁唐之争已分勝負,换言之,書狀當作於李存勖定鼎中原創建後唐的同光元年四月前後。

值得特别注意的是,本件《别紙》雖置於最後,卻是這件大書狀的主體部分,内容最爲豐富。從寫作目的上看,我們可將其分爲彼此相關的兩項。

其一是要招誘甘州回鶻入貢。這主要體現在《别紙》的前半段。韓洙首先向回鶻通報了中原將有聖主出興於世的消息及新建王朝化遠來夷的意圖,然後用一系列典故宣講番邦應當及時入貢新朝的道理,並以"國家稍藉其聲光,部族不妨於貨易"總結了蕃戎入貢可給雙方帶來的互利互惠的好處。關於此事與回鶻的具體關係及進展情況,韓洙明確告知回鶻可汗:當政權之争於中原底定之際,新朝廷已派遣"矩(钜)才"亦即高明的使臣到達朔方,接洽對蕃戎的招誘事宜,擬通過佈達皇帝詔書,宣諭有關各方保持邊塞安寧,實現重譯賓至、萬國來朝的局面。至於爲達此目的而採取的具體做法,韓洙稱除遣使招誘外,更有派兵防送、提供資糧等不計經費成本的强有力的措施。總之,其勸誘可説是有理有據透徹深刻。

其二是要幫助歸義軍入貢打通甘州回鶻的關節。這主要體現於《别紙》的後半段。我們知道,靈武節度使歷來負有"押蕃落",即押領周邊諸番的責任,此次向新朝獻禮自然會想到更在西部且一直有朝貢意願的沙州歸義軍,而當時歸義軍東行入貢的最大障礙乃是宿敵甘州回鶻的阻遏,因而與招誘回鶻的要旨在於引起對方的興趣不同,能否招來歸義軍的關鍵在於是否能幫其掃清東進路上的障礙,靈武對此自是了然於心。於是,韓洙在《别紙》中軟硬兼施,極力向甘州回鶻説項,要其認清形勢,與歸義軍盡釋前嫌,放歸義軍使團經過回鶻領地東去朝貢,甚至不惜以"貴道儻聞留滯,弊藩不免效尤"的殺手鐧相威脅,足見其促成歸義軍入貢成功的決心之堅定。可以説,此次入貢是韓洙將歸義軍與甘州回鶻連在了一起,而傳世史書中的記載(詳後)也表明他們是同時到朝的,故很可能是在靈武的組織下一起上路的。

2.P.3931保存了甘州回鶻此次入貢所上表本

如前所述,回鶻可汗對此次入貢的態度是十分積極的,在見到朔方使者(或者還有中原使臣)和接到上録書狀之後,必然會按其要求落實朝貢的計劃並付諸行動,其中一項極其重要的準備工作就是安排合適人選修撰上後唐皇帝的表文。爲了與周邊漢人政權打交道,可

汗麾下恐怕不乏知書達禮的漢族文吏，他們或可勝任修表工作。不過，由於回鶻的朝貢是經靈武相助，這一工作也可能是由靈武掌書記之類的幕僚代爲完成的，至少表本内容、寫法曾知會靈武節度使，這恐怕也是回鶻入貢時所上表本竟存於靈武往來書狀中的重要原因。

P.3931第241—257行所抄即是甘州回鶻此次入貢時上於後唐的《表本》，其文曰：

> 表本。臣聞：開元聖帝，統有萬邦。薊門賊臣安禄山叛逆，傾陷中國，殄滅賢良。社稷煙灰，鑾(鑾)與(輿)西幸。厶曾祖聖明，厶官點率部下鐵騎萬人，親往征討。未及旬月，盡底剗除。上皇及肅宗皇帝御復宫闈。朝庭念以粗有巨功，特降公主。其於盟好，具載史書。自後回鶻與唐朝代爲親眷，貢輸不絶，恩命交馳。一從多事以來，道途榛梗。去光化年初，先帝遠頒册禮，及恩賜無限信幣，兼許續降公主，不替懿親。初聞鑾駕東遷，後知已無宗泒。瞻天望日，空切憤懷。今者陛下統御寰瀛，恩霑遠邇。去冬剖陳志懇，亦已聞天。依賴陛下，便同唐朝天子，用結千秋之願，將連萬代之榮。重重血誠，輒具披寫。污瀆天聽。伏切慚惶。

此件《表本》保存得相當完整，文中首先提到回鶻協助唐朝平定安史之亂和光化年間受封的陳年往事，不厭其煩地向以李唐後繼者自居的後唐統治者追溯回鶻與唐朝的友好關係，然後即以“瞻天望日，空切憤懷”諸語表示對後梁的憤恨，更用“依賴陛下，便同唐朝天子，用結千秋之願，將連萬代之榮”諸誓詞表白對後唐的效忠。很有意思的是，據史料記載，回鶻並非與後梁朝廷毫無往來，而是曾經不止一次地前往朝貢[①]。但是本件《表本》在述説與唐之親密關係之後，卻用不通消息和“空切憤懷”等表示對後梁憎恨的詞語簡單略過這一段，緊接著便直奔向後唐效忠的主題，這類外交辭令當初必定經過仔細推敲，説明此件《表本》在表達上是非常巧妙和講究的。

從内容上看，此件《表本》顯然是被回鶻朝貢後唐的首批使團帶往朝廷的，故此表的製作當不晚於同光二年初前後使團出發之時。至於表中所言“去冬剖陳志懇，亦已聞天”，亦即於正式入貢使團到朝之前已經表達了臣服的願望並爲後唐朝廷所瞭解，則當在同光元年冬天，而據前録第155—160行《賀端午別紙》可知，早在同光元年的五月初回鶻就已經接獲了中原的信息，那麽數月後通過靈武使者或前録文中提到的前來朔方的“矩(鉅)才”(也應是P.2945中的後唐使臣)先將意願傳至朝廷便是極有可能的。

3.後唐對仁美的册封是由靈武節度使幫助實施的

甘州回鶻的這次入貢既然是受後唐和靈武招誘而前來，事先各方又進行了充分準備，其

---

① 《宋本册府元龜》卷九七二《外臣部・朝貢》五，中華書局，1989年，第3858頁。

成功自是必然之事。《舊五代史·莊宗紀》謂:同光二年夏四月“丙戌,回鶻遣使貢方物”,六月“己丑,以回鶻可汗仁美爲英義可汗”[①],同書卷一三八《回鶻傳》所記更詳:“後唐同光二年四月,其本國權知可汗仁美遣都督李引釋迦、副使鐵林、都監楊福安等共六十六人來貢方物,並獻善馬九匹。莊宗召對於文明殿,乃命司農卿鄭績、將作少監何延嗣持節册仁美爲英義可汗”,《册府元龜》卷九七二《外臣部·朝貢》五所記略同,卷九六五甚至還記載了制文的內容:

> (同光)二年四月,回鶻權知可汗仁美遣使來貢。制曰:回鶻可汗仁美,代襲驍雄,生知義烈,乘北方忠順之氣,爲南面沙漠之君。自列聖有國之初,便申盟誓;及肅宗中興之運,繼立勳庸。爾來貢奉不違,戎馬無警。一心嘗(常)保於甥舅,萬里或結於姻親。今則興服之初,琛□俄至。仍聞撫寧七部,兼且控制諸蕃,終姓之道,無渝信言。必復嗣緒之文,斯在典册宜行,俾紹前修,且明乂要。宜封爲英義可汗。仍令所司擇日備禮册命。乃以太原少尹李彦圖簡(檢)校工部尚書,爲册使。[②]

是知仁美此次入貢是獲得了册封的,正式成爲了後唐的蕃臣,因而非常重要。

那麼,後唐朝廷派出册封使之後,事情又是怎樣發展的呢? P.3931第295—305行抄存的由兩紙組成的一件書狀爲我們保存了相關信息。該狀第一紙名爲《賀官》,文曰:

> 賀官。伏審光奉睿澤,榮膺册禮,伏惟慶慰。伏以厶官,日絶英奇,神資俊異,克紹戴天之節,宜高裂地之封。今者,光奉渥恩,顯膺册命,凡在寰宇,無不懽忻。厶叨列朝庭,恭行大禮,慶抃之至,無任下情。

此件係專門爲祝賀仁美受册封而修撰的正狀,文中“厶叨列朝庭,恭行大禮”等語表明朝廷雖派遣了册封使,但隆重嚴肅的册禮還是在靈武的輔助之下完成的。試想,朝廷册封使和回鶻西歸使團需經由靈武西進,朔方節度使修書道賀並派人予以援送協助正在情理之中。

上件正狀之後抄存的《别紙》則表明當初回鶻使團東往時亦曾經過靈武,該紙主旨即在感謝回鶻使團於入貢途中順道送來禮物。文曰:

> 厶族盛天山,望雄玉塞。戴斗盡歸於部伍,海隅悉屬於指麾。因率梯航,遠陳土賮,路由弊府,猥恤名駒。仰認周旋,彌增感激,謹專修狀陳賀,兼伸(申)披謝。伏惟照察。謹狀。

---

① 參見《舊五代史》卷三一《莊宗紀》五、卷三二《莊宗紀》六,中華書局,1976年5月,第433、438頁。

② 中華書局,1960年,第11355頁。

總之，這件兩紙組成的書狀證明，在靈武節度使韓洙的積極引領、策劃、支持和幫助下，回鶻對後唐的首次朝貢獲得了圓滿成功，可汗受到了後唐朝廷的正式册封，而靈武與甘州回鶻的關係也由此得到了巨大改善，無論是後唐，還是靈武，抑或是甘州回鶻，甚至沙州歸義軍，都從中直接或間接地有所收益，可謂皆大歡喜，此行的確是一次多贏的成功之舉。

三　狄銀實施的甘州回鶻對後唐的第二次入貢

狄銀是繼仁美之後掌權的可汗，在位時間不長，但傳世文獻和敦煌文書中都留存了他的痕跡。P.3931中狄銀與靈武的往來書狀以及他給中原皇帝的表本，即清楚地反映了他於莊宗朝派遣使團朝貢的事實。

1.狄銀即汗位後即致書靈武以求入貢中原

《舊五代史》卷一三八《回鶻傳》記同光二年"十一月，仁美卒，其弟狄銀嗣立，遣都督安千等來朝貢"。同書卷五《唐本紀・莊宗下》將使團到朝日期記爲當月丁巳日，《宋本册府元龜》卷九七二《帝王部・朝貢》等對此事也有記載[1]。是知甘州回鶻之所以距首次入貢僅半年便再次遣使，是因爲換了可汗。

狄銀爲天睦可汗之子，是敦煌軍民的宿敵，敦煌文書P.3633v《沙州百姓一萬人上回鶻天可汗狀》記"□□廿六日，狄銀領兵，又到管内。兩刃交鋒，各有傷損……狄銀令天子出拜，即與言約"，可知辛未年(911)七月率兵攻破敦煌西漢金山國的就是他。根據目前學界已有的研究成果，天睦可汗死後其子仁美繼承了汗位，而曾爲甘州回鶻立下赫赫戰功的狄銀難免會有覬覦之心，此次兄終弟及，狄銀終於遂願，但反過來看，關於該由誰承襲汗位，回鶻内部必然也會存有不同意見。因而，狄銀上臺後既要面對内部政爭，又要防備西邊强鄰沙州歸義軍的報復攻伐，内憂外患交加，爲尋求東部勢力的認可甚至支持而東向入貢便成了必然之選。

由於五代時期靈武一直在東西部地區的聯繫溝通過程中扮演著中間人的角色，爲朝廷和周邊勢力雙方倚重，包括回鶻在内的周邊少數部族政權早已將靈武節度使視爲朝廷的代表，所以當甘州回鶻政權内部發生重大變化時，新上臺的狄銀首先想到的便是儘快報請靈武知曉，積極主動地尋求其"押領"，並進而在其幫助下入貢中原，達到被後唐朝廷認可的目的。今日我們雖然也看不到狄銀送交靈武的書狀，但P.3931抄存的韓洙的回書卻將此事記録得相當清楚。以下我們即借助該卷來復原部分細節。

韓洙的回書抄於P.3931第182—226行，是一件由七紙組成的大書狀，其中第一紙爲正狀，内容已涉及全狀的各主要議題。其文曰：

---

① 第3858頁。

伏以厶乙,名重西陲,譽流上國。而自嗣興堂構,奄有狄鞮。每慕華風,常修職貢。竭丹誠而内附,作皇唐之外臣,不惟播美於一時,抑亦書勛於千載。厶叨持將鉞,獲接仁封。但欽馨香,倍深景仰。豈謂厶,睦鄰道廣,繼好情專,特降使人,仍頒異物,兼認雅旨,許在孔懷。況已受奬知,固分同魚水。

文中首先吹捧對方早已聲名顯赫,威震一方,然後便點明對方剛剛繼承父祖遺業接掌回鶻政權便派出通譯官與外界溝通。接下來韓洙即切入正題,既連連誇贊對方以前對中原王朝的入貢[1],更鼓勵其繼續"竭丹誠而内附,作皇唐之外臣",並稱許對方主動聯絡靈武表達延續友好歡盟願望的做法,確認兩地已結成了兄弟般的親密關係。

本狀的第二至七紙均有自題,内容多是對正狀的深化或擴展,爲節省篇幅,以下集中校録:

别紙。專人忽至,華翰俄臨,捧閲再三,備認來旨。伏惟厶官,名光大漠,德服西陲;弓裘克紹於家聲,績業已標於信史。加以輸誠向闕,任土充庭,萬里展子〔婿〕之心,千載睦舅甥之道,而又每執(敦)鄰好,迥卜歲寒。每捧華緘,皆蒙奬譽。

别紙。厶官德義兼修,英威共著,控山河之遐境,臨玉塞之殊封。秉禮行,唯志於歲寒;持節操,每資於遠邇。但厶叨於戎列,謬處藩維,忝恩契於牋函,沐殊私於寵賚,感抃兢灼,交積下情。

别紙。伏惟厶官,鎮護一方,名高四遠,遐邇欽囑(矚),朔漠緊倚。厶早受恩光,素叨曩昔,承兹歲序,永固保嘉祥。拜荷未期,空增結戀。謹專修狀啟聞。伏惟照察。謹狀。

别紙。伏惟厶官,位尊繼統,威冠殊方。不移聽誓之盟,常保歡愉之好。遠頒寵賚,深荷恩私。但以弊封,素無奇産,雖粗陳於往復,實懷愧於單微。諸具别狀諮聞。伏惟照察。謹狀。

别紙。伏惟厶官,威德冠時,法令嚴肅,鎮煙塵於西北,修職貢於東南,言念忠貞,超於今古。洪河一曲,永無烽燧之憂;雁塞四封,但荷撫循之德。早通音好,深沐周勤,遠有寄及,不任佩戴。謹專修狀諮聞。伏惟照察。謹狀。

别紙。玉関路敻,沙漠程遥。既無會晤之因,但有傾瞻之懇。伏以厶官,天資武略,神授奇謀,耀瑞德於一方,夙懷忠敬;稟雄姿於玄朔,寧改雪霜。然事繼前脩,慶隆後嗣。將保存於信義,宜永奉於聖朝。今附牋毫,式達攀念。

---

[1] 有實權的達官貴人依附可汗一同進貢是回鶻朝貢時的一貫做法,比如敦煌文書S.8444《唐爲甘州回鶻貢品回賜物品簿》即可爲證,該卷乃是唐朝廷針對回鶻可汗、可汗女兒、達干宰相等所進貢品而回賜禮品的賬單,鈐有"内文思使之印",爲正本官文書。是故這也可以證明P.3931所存本件書狀的收書者在即可汗位之前就在回鶻政權中居處高位,非狄鍜莫屬。

以上第一件《別紙》再次强調了對方來使、來信的重要性,同時表示自己對此事異常重視並已然領會對方的意圖,所謂"捧閲再三",實際上也就是思量再三。關於對方希望進行的朝貢,由於狄銀與前任可汗爲兄弟,韓洙遂將仁美與後唐建立的甥舅關係延展到了狄銀,並鼓勵其接續仁美而向後唐"睦舅甥之道"。第二件繼續贊頌對方,與前一紙相呼應,並再次提到了對方的來信("牋函")。第三件的主要内容仍是吹捧對方,從"厶早受恩光,素叨餐昔"來看,韓洙以前就與狄銀打過交道,素知狄銀的實力。第四件屬送禮書。第五件繼續誇贊對方對邊方安泰所起到的巨大作用,並進一步鼓勵其朝貢中原王朝,"早通音好,深沐周勤"等語又一次説明狄銀很早就主動與靈武溝通。第六件對對方一直以來忠心向朝的做法予以肯定勸勉,語氣符合靈武節度使的身份。

總之,這通由七紙組成的大書狀每每稱引對方來信中恪守友好盟約的表白,並大加鼓勵,在吹捧對方時也不避重複地使用過譽之詞,其歌功頌德背後的真正意圖應是鞭策提醒。這表明韓洙對甘州回鶻的意願極其重視,很清楚後唐需要新可汗的臣服及此事處理得如何將會影響日後回鶻與靈武,乃至與後唐關係的走向,故經過充分考量後,進行了積極回應:一面給狄銀回復非常正式的七紙書狀,一面轉奏上報後唐朝廷,此即《舊五代史》卷三二《莊宗紀》六所載同光二年"十一月丙申,靈武奏,甘州回鶻可汗仁美卒,其弟狄銀權主國事。"

2.P.3931抄存的狄銀所上表本及此次入貢的影響

十分難得可貴的是,P.3931又爲我們保存下了甘州回鶻此次入貢時上於後唐的表文的部分内容,這就是該卷第1—4行所存文字:

〔前闕〕舅生(甥)之好,昔有鐫碑,新頒鏤玉之文,寒暑無變。伏願皇帝壽齊海岳,福等江河,姦宄屏除,萬方安泰。稍或指策,願展微誠。千萬戎心,難寫天造。頓首頓首。謹言。

今見此表首殘尾全,但殘存的"昔有鐫碑,新頒鏤玉之文"仍然可以使我們確知它隸屬於甘州回鶻的第二次入貢,因爲後者指的正是上節所述同光二年六月後唐給仁美頒賜册文之事,由於册書是用玉製作的,故稱"鏤玉之文",此語與中唐時所立回紇可汗碑對稱,十分得體。仁美同年已死去,這件表文也没有獲得册封的謝語,因此可以推斷,此表不是仁美所上,而是狄銀所作,它的上呈即應是同光二年十一月回鶻第二次入貢使團到京之時。

耐人尋味的是,表中"稍或指策,願展微誠。千萬戎心,難寫天造"等效忠後唐的誓詞突顯出狄銀態度之誠懇謙卑,看來内憂外患施加給他的壓力已使其顧不得許多了。

儘管如此,從現有史料看,此行給狄銀帶來的收穫卻似乎不是太大,新舊《五代史》和《册府元龜》都僅記其來朝,未言給其封授。這也應是情理之中的事。試想,後唐朝廷對於以前

交往很少的甘州回鶻内部情況本來就瞭解甚少,而回鶻的頻繁换主更會使朝廷難於表態。數月前剛剛册封仁美爲英義可汗,其時仁美已掌權多年,此時狄銀初接汗位,統治不穩,前途難測,朝廷當然需慎重觀望。兩相比對前引《舊五代史》對回鶻到朝和靈武奏報的記載可知,後唐朝廷接獲靈武奏報是在同光二年十一月的丙申日,而接見回鶻來使卻是在二十多天後的丁巳日。按理,韓洙的奏報很可能是與使團同到的,中間爲何隔了這麼多天今尚不能確知,這或許可以説明要朝廷接受新任的可汗及此次意外的朝貢頗費周折。不管怎樣,此次入貢恐怕未能達到狄銀的預期目的,未獲册封有可能加重了狄銀的危機,爲其後來很快被替代埋下了隱患。

四　阿咄欲實施的甘州回鶻對後唐的第三次入貢

阿咄欲是後唐同光時期的第三位甘州回鶻可汗。他的即位或因歸義軍的扶植,並因締結婚姻而與曹議金形成了子父關係。在此背景下,此次阿咄欲實施的對中原的朝貢與以往不同,竟是在歸義軍的帶領下進行的。

1. 此次入貢的起因是阿咄欲在歸義軍幫助下奪得政權

根據榮新江先生的考證,同光三年"曹議金乘甘州回鶻汗位交替之機,親率軍征甘州,經苦戰,使之屈服。河西老道開通,沙州使人張保山等入貢於唐,涼州故吏劉少晏得以上書沙州使府,請求援助"。"狄銀之死當在同光三年,這有可能是歸義軍攻打甘州的另一結果,而遣使沙州,稱曹議金爲父的甘州可汗,更有可能是新上臺的阿咄欲。"[1]我們贊同此説,並認爲阿咄欲登上可汗之位既然得益於歸義軍的軍事勝利,戰後與歸義軍一同入貢以向後唐報告甘州回鶻可汗的變化情況自然是順理成章之事,而此次入貢便是史籍所載同光四年到朝的那一次,也是有記載可尋的甘州回鶻對後唐的第三次朝貢。

關於這次入貢,傳世史書中的記述主要有:

《舊五代史》卷三四《莊宗紀》八:"(同光四年正月)丙戌,回鶻可汗阿咄欲遣使貢良馬。"

《舊五代史》卷一三八《回鶻傳》:"狄銀卒,阿咄欲立,亦遣使來貢名馬。"

《新五代史》卷五《唐本紀第五・莊宗》下:"(同光四年正月)乙酉,沙州曹義金遣使者來。丙戌,回鶻阿咄欲遣使者來。"

宋本《册府元龜》卷九七二《外臣部・朝貢》五:"(同光)四年正月,達怛都督折文通貢駝馬。回鶻可汗阿咄欲遣都督程郡明貢馬。"明本《册府元龜》同卷同部所記全同。

上舉第一、三條史料對朝貢使團到朝時間的記載最爲具體,其中第三條史料中關於歸義軍的記載很值得深究。按,當月戊午朔,乙酉爲二十八日,丙戌爲二十九日。歸義軍與回鶻

1　氏著《歸義軍史研究》,上海古籍出版社,1996年,第17、327頁。

使者的到朝時間僅差一日[①],他們應該是同來的,後唐先召見了沙州使者,故沙州記在前面,而這正是當時歸義軍與甘州回鶻政治關係的反映。

以下我們即借助P.3931與P.3016v探尋這次入貢的某些具體情形。

2. 僅在使團路經靈武時送禮致意表明甘州回鶻此次入貢相當被動

從前面的討論可以看出,甘州回鶻進行前兩次入貢時相當獨立,均是事先就與靈武聯繫。此次則是戰敗後附歸義軍使團東行,與以前的"歸義軍附回鶻以來"正相反,因而阿咄欲不可能,也用不着自己和靈武接洽了,故我們今日也不可能在P.3931中解讀出此次入貢準備階段的雙方往來信息,所能看到的衹是回鶻使團在路經靈武時給韓洙帶來禮物及韓洙致謝回禮的記録,這完全是禮節性往來,實質意義不大。

P.3931第116—128行所抄即是韓洙寫給阿咄欲的書狀,由三紙組成。第一紙題爲《謝馬書》,其文曰:

> 謝馬書。右伏蒙恩私,特此寵賜。遠路既難於辭讓,逸踶莫匪於權奇。收受之時,兢銘倍切。謹專修狀陳謝。伏惟照察。謹狀。

可見本件主要是爲感謝對方給自己送來了貴重的禮物——"逸踶"寶馬而作,從文中"遠路既難於辭讓"來看,韓洙的態度略顯勉强。

緊接本紙抄寫的第二紙的作用相當於這件書狀中的正狀:

> 伏以厶乙,朔野名王,天朝貴戚。威聲振於絶域,鋭氣讋於諸蕃。厶遥嚮風猷,常傾欽矚。猥蒙知眷,遠敘歡盟,踰沙漠而專枉榮緘,隨貢奉而別頒厚禮。仰認勤隆之旨,倍深欣媿之誠。

本件"隨貢奉而別頒厚禮"明確稱對方的禮物是在入貢途中送來的。對於回鶻新可汗的主動示好(即文中所説的"知眷""遠敘歡盟"),韓洙也予以了相當積極友好的回應,除修書回復外,還回禮致謝,此即下一紙《送謝物》所言:

> 送謝物。右件物等,才非麗密,色異鮮華,單微雖愧於輕塵,報復粗申於薄禮。幸希

---

① 需要解釋的是,明本《册府元龜》卷一六九《帝王部·納貢獻》(第2036頁)記:"(同光四年正月),又沙州節度使曹義全(金)進謝賜旌節官誥玉鞍馬二、玉團、硇(硇)砂、散玉鞍轡鉸具、安西白氎、胡錦、雄黄、波斯國紅地松樹毛褐、胡桐淚、金星礬(礬)、大鵬沙(砂)。二月,沙州曹義全(金)進和市馬百匹、羚羊角、硇(硇)砂、犛牛尾,又進皇后白玉符、金青符、白玉獅子指環、金剛杵　瓜州刺史慕容歸盈貢馬。"我們認爲它記録的應是貢品被登記入册的時間,同光四年正月戊午朔,歸義軍使人到朝的乙酉日爲正月二十八日,已近二月

仁念，希賜檢留。

從行文看，授書者回贈的應是來自中原的絲綢。

由以上三段録文可以看出，這通書狀文字簡短，内容簡單，稱頌對方時没有採用前録與仁美、狄銀書狀的不厭其煩的複沓式結構，用詞用語也比較空虚，對方的地位處境顯而易見。另外，這三紙的排列順序也比較特殊。一般説來，由重疊别紙組成的書狀都是正狀在前，謝物狀、送物狀之類的别紙在後，本狀則將《謝馬書》放在了最前面，雖然我們不能完全排除是抄寫者抄錯的可能，但從全卷其餘各狀的抄寫情況看，這種可能性不大，若此，則韓洙將謝書前置的做法更突顯出其修撰此狀的用意主要是爲了表達謝意和禮尚往來式的回禮。關於本狀的撰寫時間，史載阿咄欲派出的回鶻朝貢使團於同光四年正月到朝，按以往慣例，回鶻使團一般都是在東行時給靈武帶來禮物，返程路過靈武時再帶走靈武的謝狀、謝禮及回禮書，故本狀當撰於同光四年春使團西回經過靈武之時。

3. P.3931保存的阿咄欲所上表本

阿咄欲上於後唐的《表本》抄存於P.3931第258—274行，其文曰：

表本。伏惟皇帝陛下，始隆寶位，刱業鴻基，四遠來賓，八蠻歸化。闡鼇叢之勝境，大扉(扇)堯風；豁社(杜)宇之關防，高明舜日。旋聞龜龍膺聖，樹榦標玉，不唯朽株芳榮，仰(抑)以昆蟲遂性。加之金戈百郡，瞿溏(塘)之驚浪安流；鐵騎千營，甘亭之風煙自息。明君(君明)臣哲，國富人饒，邃古已來，未之有也。厶地居戴斗，積世蕃王。去光化年初，先皇特降王臣，顯頒册禮。雨露之恩尚濕，絲綸之詔猶新。自後大駕播遷，莫知所止。兵災内地，往返尤離(難)。去載伏聞陛下龍驤梁國，子育黔黎，蕃漢之境邑[雖]殊，唯臣子之恩情不隔。是以專差小將，遠貢芹心。伏蒙陛下俯啟鴻私，特開玄造，頻令朝對，累赴設筵，兼賜優償(賞)，負荷聖慈。

趙和平先生已經對此《表本》進行過深入研究，確定了此表應當撰於同光三年十一月後唐郭崇韜滅前蜀之後[1]。我們贊同此説，並認爲其撰寫的時間下限即同光三年底、四年初入貢使團出發之時。表文中值得特别注意的至少有兩點。其一是本件表文雖然爲甘州回鶻第三次朝貢後唐時所上，卻仍然在追述光化年間唐朝對回鶻的册封，而不過多渲染後唐對仁美

① 詳見氏著《後唐時代甘州回鶻表本及相關漢文文獻的初步研究——以P.3931號寫本爲中心》(原刊《九州學刊》1995年敦煌學專號，後收入周一良、趙和平著《唐五代書儀研究》，中國社會科學出版社，1995年，第231—252頁)、《晚唐五代靈武節度使與沙州歸義軍關係試論》(載《第三屆中國唐代文化學術研討會論文集》，臺北，1997年，第539—550頁)、及《敦煌表狀箋啟書儀輯校》(江蘇古籍出版社，1997年，第228—265頁)的相關章節。

的册封。其意雖在表達將後唐視爲唐朝的延續,但更是想顯示自己的正統地位,後者的成分更重,我們認爲這與上表者阿咄欲剛登可汗之位時的心情處境大有關係。其二是文中提到"去載"曾"專差小將,遠貢芹心",得到皇帝接見與款待。"去載"按上述滅蜀時間推算即同光二年,是年四月和十一月確有回鶻朝貢使團到京,這説明當時阿咄欲已經在回鶻享有一定地位,故才能遣部下附可汗使團入貢。

4. 使團往來情形及其折射的甘沙關係與回鶻内部矛盾

關於阿咄欲這次朝貢使團的往來情形,前引傳世史籍中的記述已明確揭示是沙、瓜、甘三個使團一路同行的。其中沙州使團無疑居處主導地位,其受後唐召見的時間比回鶻早一日即可爲證,個中原因就在於曹議金剛剛擊敗甘州回鶻,此次是以獲勝者的姿態遣使,自然當仁不讓,P.3016v稱此番入貢爲"差都押衙厶乙等兩行人使入京奏事",其欲奏之事即應是報捷。瓜州此次派遣使團進貢良馬的起因除了我們在前揭《P.3016v〈厶乙致令公狀〉考釋》一文中已指出的慕容氏對瓜州擁有實際控制權外,還應當與其在征討甘州回鶻的戰爭中出了力有很大關係,因爲根據學界已有的研究,曹議金征甘州時統帥的是瓜沙二州軍兵。至於回鶻使團的地位則恐怕有些尷尬,一方面阿咄欲需要向後唐通報自己新承汗位的情況,但另一方面畢竟是因戰敗而被人扶植的傀儡,無奈是難免的。

我們在前揭文中已經論證了敦煌文書P.3016v《天成二年(927)慕容歸盈致曹議金狀》(即以往學界通常所説的《厶乙致令公狀》)中涉及的朝貢正是同光四年的這一次,由該狀可知,其時歸義軍派出的使團正使爲張保山,副使爲梁幸德,據前引《册府元龜》所記,回鶻使團的正使則爲都督程郡明,從名字上看,此人或許爲漢人,至少深受漢文化熏陶。不過,此行中最受關注的人物還是甘州使團中的特殊成員安千葙,因爲他的際遇可以折射出當時回鶻内部及其與歸義軍之間的矛盾狀況。

在結合傳世史料對P.3016v和P.3931進行綜合分析後,我們認爲其中所記不一的安千葙[①]、安千想[②]、安子想[③]、安千[④]是同一個人。由於各本中敦煌文書時代最早,爲第一手資料,故以下統一採用"安千葙"一名。據前引傳世史書對同光二年十一月到朝的狄銀所派使團的記載,安千葙乃是該使團的正使,在那種特殊情況下率團東行,必然爲狄銀的親信。正因爲這樣,此次阿咄欲遣使便將正使換成了程郡明,而據P.3016v所記,使團副使[⑤]大概也是同一派别的人,换言之,正副使均是阿咄欲的親知。既然如此,使團中又爲何容納了安千葙這樣

---

① 見P.3016v《天成二年(927)慕容歸盈致曹議金狀》,有些學者録爲"安千箱"。
② 見《新五代史》卷七四《四夷附録第三・回鶻》、宋本《册府元龜》卷九七二《外臣部・朝貢》五。
③ 見明本《册府元龜》卷九七二《外臣部・朝貢》五。
④ 見《舊五代史》卷一三八《回鶻傳》。
⑤ 在前揭《跨越河西與五代中原世界的梯航》一文中我們曾誤認爲安千葙即爲副使,今特予糾正

一位不合時宜的人呢？我們認爲這有可能是出於兩個原因，其一是當時甘州回鶻中的狄銀派恐怕還有一定勢力，需要有此平衡；其二是安千箱不僅到過洛陽，熟悉路綫和朝中情況，並且爲前次朝貢的正使，其再次出現容易造成甘州回鶻的權力移交比較平穩的印象，當然這又要以安千箱對可汗受替的態度不太激烈爲前提。

但是，當安千箱爲此次朝貢效完力之後，返程中竟然被自己的回鶻同伴殺害，這就是P.3016v所記“回赴西歸之時，路上被回鶻煞（殺）卻安千箱”。而當使團回歸時，曹議金“推問根元（源），猜泥（疑）沙州使人張保山同知謀煞（殺）”，卻未料到張保山與副使梁幸德全不知情，反而是小吏張員進由於與回鶻副使是“朝定”（契丹語，意爲朋友），才“因此稍説情由，略知些些事故”，可見殺死安千箱完全是回鶻内部所爲，其副使既知情，顯然也是主謀之一，沙州小吏張員進僅是瞭解一點情況而已，歸義軍方面没有理由將此事追究下去。至於甘州方面，由於被殺者爲政争中的失敗者狄銀的舊屬，殺人者則是現任可汗阿咄欲的親信，此事恐怕也就不了了之，此次入貢活動本身即告結束。

問題是此事在一年後又被重新提起，並引發了甘沙關係的新變化。由於其時間已到天成年間，其事也非屬此次入貢，以下我們另闢一節討論。

五　安千箱被殺事件的追查及其反映的可汗更替與甘沙關係的新格局

天成年間回鶻對安千箱被殺之事的追查是甘沙交往史上的重大事件，其起因與甘州回鶻仁裕可汗的上臺密切相關，其結果對甘沙關係的新走向發生了重大影響。

1. 回鶻對安千箱事件的追查及後唐對仁裕可汗的册封

從上節對阿咄欲使團入貢情形的考證可以看出，東征甘州的勝利確實使甘沙關係發生了根本性轉變，一時間歸義軍在諸多方面均可凌駕於回鶻之上。那麽，如果阿咄欲的統治穩固，安千箱被殺事應該不會掀起太大波瀾，孱弱的阿咄欲不會也不能爲此事與歸義軍鬧翻。更何況，P.3016v表明，歸義軍雖然與此無干，但連曹議金都曾懷疑自己人參與謀殺，加上張員進與回鶻副使親近，可知歸義軍本來就站在殺人者的阿咄欲集團一方，兩者的關係是不錯的。

但阿咄欲的統治卻顯然並没有維持多久，這也使得回鶻政權與歸義軍的關係具有不確定的因素。上述事件即並没有算完，值得特別注意的是，P.3016v等文書證明這一舊賬在一年後又被重新翻出，並且成了甘沙交惡的導火索。該卷稱：“自前載當軍遂差都押衙厶乙等兩行人使入京奏事”，分明是在追憶隔年往事[1]，而從“昨得甘州可汗書示，遠聞張員進爲同謀安千箱事，固身乃歸於暗路”來看，甘州回鶻可汗已將沙州小吏張員進關押起來，存亡未卜。

① 該使團到朝時間爲同光四年正月，出發年（即書狀中的“前載”）爲同光三年。

雖然今日我們已無從考出甘州是如何得到張員進的,但從慕容歸盈是從甘州方面瞭解到張員進的下落並告知曹議金,可以推測甘州是利用某种機會將他截獲,作爲謀殺安千葙一事的同謀來處理了。這裏我們必須清楚,回鶻此番追查與上引P.3016v所説曹議金在事件剛發生時的問詢完全是兩個時間段的事,處理張員進的事顯然是由回鶻引起的新一輪較量。

問題在於,原本還算是親近的甘沙關係爲何突然之間變得如此劍拔弩張?張員進"固身乃歸於暗路"的問題又緣何成了兩者交惡的導火索了呢?

可汗的更替應是其中唯一合理的解釋。

P.3016v在勸諭曹議金不要爲張員進事而影響甘沙關係大局時稱:"伏望令公尊兄慈造,特念爲此小瑕,不可斷於萬年之道路。死者已歿,難復再生。昆季通交,千載莫絶。""昆季"無疑是指兄弟,也就是説此時甘沙關係是以兄弟相稱的。學界普遍認爲阿咄欲即是曹議金的女婿,同光三年征甘州後歸義軍節度使與回鶻可汗重新建立的是父子關係,那麽,撰作P.3016v書狀時甘州回鶻必然是已經又换了可汗。今查《舊五代史》卷一三八《外國列傳》二在阿咄欲入貢之後記:

> 天成三年二月,其權知可汗仁裕遣都督李阿山等一百二十人入貢,明宗召對於崇元殿,賜物有差。其年三月,命使册仁裕爲順化可汗。

既稱"權知",自然是才掌權不久,此番入貢也當是他接任後派出的第一個正式高規格使團,其籌備與東進都需要一定時間,則仁裕上臺必然在前一年,即天成二年、故P.3016v書狀所記也是於天成二年給慕容歸盈"書示"的回鶻可汗已非歸義軍扶植的阿咄欲,而是在内部争鬥中獲勝的仁裕。

可以想見,仁裕當政後很快即開始追查安千葙被殺事件,作爲阿咄欲的對立面,他很可能會以發生於同光四年的安千葙事件爲藉口,打擊、清洗阿咄欲的勢力,同時也就不可避免地將矛頭指向了支持阿咄欲的歸義軍,作爲主謀之一回鶻副使的朋友,沙州小吏張員進便脱不了干繫。雖然今日我們也已無從瞭解張員進究竟與安千葙之死有何具體關係,但卻很清楚他的被"固身"立刻牽動了甘沙關係這根敏感的神經。

2. 歸義軍的反應及此一事件的深刻寓意與影響

P.3016v書狀的作者慕容歸盈作爲調停者,一方面盡數張員進的不是:"況張員進既被回鶻透(誘)説,便合奏令公,不合隱藏事。且張員進緣是曉(小)輩,不曾歷涉驅馳,爲不諳會國禮",意思是張員進本身就有錯,不該將其中的過節隱藏起來不向長官彙報,更何況他少不更事,不懂國家間的禮數,做事没有分寸,他的遭遇不過是自食其果;另一方面慕容歸盈也勸告曹議金,説他"公乃至此,有虧大犯",意思是曹議金不該糾纏於此,而有虧大節,特别是不要

爲了區區小事影響了與回鶻的關係。

可見曹議金對此事反應非常强烈，甚至一度不惜"爲此小瑕"甘冒斷絶"萬年之道路"的風險，這是因爲在女婿可汗阿咄欲被替代之際，此事的象徵意義實在是太大了。如果張員進得罪而被回鶻處決，就等於承認歸義軍直接參與了謀殺，甚至是幕後的策劃，也就將從此和回鶻政權結上仇怨——上述回鶻可汗之所以給慕容歸盈寫信專門道及此事應是爲了旁敲側擊地瞭解歸義軍的態度，同時也是爲了向歸義軍示威。對此曹議金固不能等閑視之，他決不能僅以消極的退讓來容忍回鶻的做法。不過，採取硬碰硬的手段也並不是一種明智的選擇。正如慕容歸盈信中所説，即從朝貢道路的溝通角度，曹議金也不能不力争保持與回鶻的友好，爲了不使此"小瑕"，斷送"萬年之道路"，他的最終做法應該是在慕容歸盈的協調下千方百計地對回鶻進行解釋，否認張員進參與了回鶻的内部矛盾而將他要回。據P.3347《後晉天福三年(938)歸義軍節度使曹賜前作坊隊副張員進改補充衙前正十將牒》，十多年後張員進還得由作坊隊[1]的副隊提昇爲衙前正十將，該牒除稱贊他具有高超的手工技藝外，還提到了他的出使功勞："前件官英靈晚輩……致使東西，尤聞恪節"，可以確證張員進並未因安千萛事而遭遇殺身之禍，這當是曹議金極力營救的結果，同時也表明此一事件最終和平解決，繞過了使雙方關係幾近斷絶的急流險灘。

透過這一事件我們可以看到，同光後期至天成初期甘州回鶻内部矛盾重重，狄銀派與阿咄欲派的争鬥仍在繼續，而在紛争中赢得汗位的仁裕十分强勢，不僅通過朝貢成功獲得後唐的册封，還將甘沙關係從子父改寫爲弟兄。不過，這裏也需説明的是，根據我們的研究，稱"子父"或"弟兄"也不完全是由於政治原因或者是表示地位高下，姻親關係在其中起了極大的作用：阿咄欲爲曹議金的女婿，仁裕很可能是仁美、狄銀的兄弟輩，即阿咄欲的父叔輩，《宋史·回鶻傳》在敘述甘州回鶻可汗世系時謂"仁美卒，其弟仁裕立"[2]，將二者的關係説得很清楚。因此，歸義軍節度使與回鶻可汗之間的稱兄道弟恐怕不能理解爲是從父子關係降了等，而更可能是從輩分出發所致。據P.2992v抄存的《長興二年(931)歸義軍節度使曹議金致甘州順化可汗狀》，其時曹議金正是以"兄大王"自稱，以"弟天子"稱仁裕。而該件書狀也表明曹議金仍在致力於與回鶻的和解，甚至在長興元年還親到甘州，與可汗商議"所有社稷久遠之事"。學界一般認爲在順化可汗仁裕和曹議金當政時期甘沙關係處於相當親密的"蜜月期"，而以我們對張員進事件及P.2992v三通書狀的分析[3]，這種觀點未必契合當時的實際情況。我們認爲，仁裕與歸義軍之間既不像狄銀那樣絶對勢不兩立，也不像阿咄欲那樣甘拜下風，而是强硬與協商並重，故此期甘沙之間當是經過了多番磨合，從追查安千萛事件引起的

---

① 根據馮培紅先生的研究，歸義軍時期的軍隊在戰時稱"步軍隊"，從軍打仗，平時則稱作坊隊，從事手工勞動。參見氏著《晚唐五代宋初歸義軍武職軍將研究》，載《敦煌歸義軍史專題研究》，蘭州大學出版社，1997年，第143頁。

② 此處未提狄銀與阿咄欲，我們推測是由於他們在位時間都相當短，且均没得到中原册封，與仁美、仁裕執政時間長且均獲正式册封不可同日而語。

③ 楊寶玉、吳麗娱《P.2992v書狀與清泰元年及長興元年歸義軍政權的朝貢活動》，載《敦煌學輯刊》2007年第1期。

緊張到放還張員進使事態緩和，漸漸形成了一種比較正常的邦交關係。

六　結　語

以上我們對同光年間甘州回鶻的三次入貢及相關問題進行了探討，可知第一次入貢早在後唐立國之初即已開始籌備，在後唐的招誘及靈武節度使的組織下，甘沙使團同時東進並於同光二年(924)四月到朝，已當政多年的仁美與曹議金均獲封授，皆大歡喜。此次在靈武協調下的一致行動本應爲甘沙關係的改善提供契機，但狄銀的嗣立卻使甘沙嚴重對立。狄銀在内外交困中求助靈武，遣使後唐，使團雖於同光二年十一月到朝，卻無功而返，狄銀又在與歸義軍的戰爭中敗北，可汗之位遂由阿咄欲接任。阿咄欲既受曹議金扶植，甘沙關係自然發生了根本性轉變，連帶著甘州的入貢使團亦得附歸義軍而東行。使者們於同光四年正月到朝，西返途中回鶻使人内訌，狄銀舊屬安千萡被殺，此事没被及時查處，説明阿咄欲與狄銀派對立且在回鶻中佔據上風。不過好景不長，一年後實力强勁的仁裕即取而代之，安千萡一案被舊事重提，甘沙關係再起波瀾。曹議金的震怒與慕容歸盈的斡旋雖最終營救回了被回鶻扣押的歸義軍小吏，但甘沙關係也得重新尋找平衡點，在對峙中謀取各自利益是甘沙形勢的新格局，此時歷史已進入後唐明宗天成時代。

從以上的分析可以看出，無論對甘州回鶻而言，還是就沙州歸義軍而論，入貢問題都牽涉到當時各方勢力的對比、利益的衝突等諸多方面，而曹氏歸義軍的入貢史從一開始就與甘州回鶻有著錯綜複雜的關聯，我們祇有在理清甘州回鶻情況的前提下才能真正搞清楚曹氏問題，這也是我們在探討歸義軍入貢史時不得不注意的。單就甘州回鶻而言，以上論證表明其可汗替代時一般都要儘早報告中原朝廷，中原王朝的深受尊崇與具有的制衡作用可見一斑。當然，中原朝廷往往也需借助靈武等割據勢力顯示其聲威，因此朝貢問題也是民族關係、國家内部政治關係的綜合産物，其中環環相扣、此消彼長的作用是不可忽略的。

（中國　中國社會科學院）

《敦煌秘笈》“羽072b”寫卷的性質與意義

周西波

一、前　言

在已刊佈的《敦煌秘笈》第一册[1]的圖版中，收録有一件編號“羽072b”擬題爲《道教齋儀》的文書，經檢視其内容，發現其中主要是抄寫道教的齋詞文字，倒未涉及儀軌程序的記録。然因敦煌道教齋文留存數量稀少，此件文書自足重視。相較而言敦煌文獻中保留的佛教齋願文等數量較多，前輩學者的研究也取得可觀的成果，如黄征、吴偉對願文文獻的整理，張廣達、梅弘理關於《齋琬文》的研究，郝春文對佛教齋文類别、結構的界定與分析，王師三慶對佛教齋文内涵、意義的發掘，並探討道教的相關資料與運作情況等等[2]，使得敦煌佛教齋文的内容與形式逐漸被清楚地呈現出來，也爲理解道教齋文的相關問題提供參照之依據。

道教齋文在敦煌文獻中留存的數量相當稀少，此自與中古時期敦煌當地佛、道二教勢力之懸殊有關，但也正因如此，這些稀少的文書對於探討敦煌地區或唐代民間道教的歷史文化現象的價值，更顯珍貴。汪泛舟、鄭師阿財及李小榮等亦均曾利用敦煌道教齋醮文獻撰文探討不同層面的問題，包括道教齋醮活動、道教齋文的用途及其與佛教俗講的關係，以及道教齋文結構等等[3]，讓道教齋文的面貌與意義逐漸清晰而突顯。隨著各國所藏敦煌文獻圖版的陸續刊行，也可以看到新的道教齋文材料，提供不同層面的訊息，例如“羽072b”這件文書的内容，呈現出與傳世唐代知名文人作品有别的内容，對於理解唐代民間道士寫作齋文的方式及其與佛教齋文的聯繫等方面，即可作爲進一步討論的根據。本文即擬在前述研究成果的基礎上，補充前賢尚未論及的新材料，探討此類文書的内容及其性質與意義。

---

① 武田科學振興財團杏雨書屋編《敦煌秘笈：影片册一》，武田科學振興財團，2009年10月。

② 詳參黄征、吴偉《敦煌願文集》，岳麓書社，1955年。張廣達《嘆佛與嘆齋——關於敦煌文書中的〈齋琬文〉的幾個問題》，《慶祝鄧廣銘教授九十華誕論文集》，河北教育出版社，1997年，第60—73頁。梅弘理《根據P.2547號寫本對〈齋琬文〉的復原和斷代》，《敦煌研究》總第23期，1990年5月，第50—55頁。郝春文《敦煌寫本齋文及其樣式的分類與定名》，《北京師範學院學報》1990年第3期，第91—97，20頁。又《敦煌寫本齋文的幾個問題》，《首都師範大學學報》1996年第2期，第64—71頁。王師三慶的相關論著經整理出版，集中體現於以下二書：《敦煌佛教齋願文本研究》，新文豐出版公司，2009年；《從敦煌齋願文獻看佛教與中國民俗的融合》，新文豐出版公司，2009年。

③ 詳參汪泛舟《敦煌道教與齋醮諸考》，《1994年敦煌學國際研討會論文集——紀念敦煌研究院成立50周年：宗教文史卷》上，甘肅民族出版社，2000年，第1—18頁。鄭師阿財《唐五代道教俗講管窺》，《敦煌學》27，2008年2月，第331—346頁。又《唐五代道教通俗講經活動與遺存》，載《敦煌語言文學研究的歷史、現狀和未來——紀念周紹良先生仙逝三周年學術研討會》，2008年8月21—23日，第6—7頁。李小榮《敦煌道教文學研究》，巴蜀書社，2009年。

二、現所知見之敦煌道教齋文寫卷與“羽072b”之内容性質

目前已刊佈的敦煌文獻中可明確被歸屬於道教齋文類别之寫卷計有：P.3556V.5、P.3562V、P.4053、P.4894、BD15423及羽072b等六件[①]。其中P.3556V.5寫卷，存20行文字，起“蓋聞玉臺秘境”，迄“咸登玉晨”。《法藏敦煌西域文獻》(以下簡稱《法藏》)擬爲《道教齋文》，王卡則擬爲《道士爲唐高宗度亡造像文》，並迻録其文字[②]，觀其内容，確爲記載道士於唐高宗忌日造萬福天尊像之事，然其文書體裁，則顯然是屬於度亡之齋文性質。P.4053約存27行文字，起“羽儀作宗師之軌□”，迄“□得真氣□”，草寫，不同齋文字體大小不一，再加上背面字跡顯然，故頗難辨識，然大致可識别至少存有兩篇較完整的齋文内容，第一篇乃弟子爲法師攘疾而晝救苦天尊，設齋廣度的内容，第13行“度”字爲止，第14行“惟夫人”云云起，當是另篇子女爲亡母某七設齋的内容，《法藏》擬爲《道教祭文例》，王卡則將兩篇視而爲一，故擬爲《道士濟度亡師祈願文》[③]。BD15423寫卷據王卡所述，存13行文字，草書，擬爲《慶祝玄元皇帝降生齋文》[④]，該卷筆者尚未得見。

保存内容較多者爲P.3562V，首尾俱殘，存252行，起“夫守真者藏真於一”，迄“玉塞生還”，木筆書寫，約存21篇齋文，陳祈龍先生認爲是吐蕃占據沙州前的作品，馬德考定爲唐末張氏歸義軍時期抄本，關於此卷有不同的擬題，王重民先生擬爲《道教雜齋文》(《法藏》同)，陳祚龍先生擬爲《設齋祈福文範小集》，馬德擬爲《道家雜齋文集》，王卡則擬爲《道教齋醮度亡祈願文集》[⑤]。寫卷所存内容，計有：齋願文、邑願文、亡考妣文、亡師文、女師亡文、僧尼亡文、當家平安願文、病差文、征回平安願文、兄弟亡文、夫妻亡文、亡男女文、亡考文、回禮席文、東行亡文、歲初願文、亡孩子文、入宅文、造宅文、齋法、報願文等。其中同類之齋文辭語相互套用，故文辭重複情形相當普遍。其齋文性質則可大别爲“度亡”與“保安”兩類。

日藏“羽072b”寫卷計有兩紙斷片，根據原書中的説明，第一紙原編號72，題作“十六國春秋(0261)”，重編號爲72b之一，擬題爲“道教齋儀之一”。長27釐米，寬29.4釐米，赤白橡色楮紙，存22行，每行28－29字，行書，有“敦煌石室秘笈”、“李盛鐸印”及“李滂”三印，卷中有朱點。第二紙原編號及原題與第一紙同，重編爲72b之二，擬題爲“道教齋儀之二”。長

---

① 另有P.4979號寫卷，首尾俱殘，草書，字跡模糊，存33行，前20行約四段文字，主要在闡述、頌揚大道、天尊之玄妙，故《法藏》擬爲《道經論釋》，王卡因文中第27行後有“今謹有三洞道士厶乙，斯乃九清翳風……所以廣捨財寶……天尊變一鋪云云”，擬爲《三洞道士造天尊像記》。從其“今謹有……”、“斯乃……”至“所以……”等用語與内容而言，均與P.3562V所載齋文行文用法相同，此卷或亦爲齋文，則其前文字或爲齋文中嘆道之文字，暫存疑。又有P.4965號寫卷，《法藏》雖擬爲《道家祝願文》，而其内容實爲金籙齋儀之三念上香程序的内容，故不列入。

② 見前注書第231—232頁。

③ 見前注書第236頁，此卷録文見李小榮書第168—169頁，擬題仍沿王卡之説，部分文字稍有訛誤。

④ 見前注書第232頁。

⑤ 詳參馬德《敦煌文書〈道家雜齋文範集〉及有關問題述略》，《道家文化研究》第13輯，三聯書店，1998年，第226—248頁。王卡《敦煌道教文獻研究——綜述·目録·索引》，中國社會科學出版社，2004年，第235—236頁。

27.5 釐米，寬 44.6 釐米，赤白橡楮紙，存 27 行，每行 28 – 29 字，行書，與第一紙筆跡相同。

經檢視該卷圖片，第一紙實際存 33 行文字，第二紙實際存 35 行文字，兩紙文字不相連續，内容有所差異，但是應該都是齋文範本。兹補充説明如下：

1. 72b 之一

首尾俱殘，計存 33 行，起"□□□□□名香請至聖□□"，迄"元始天尊弘慈普救能使刀兵息害□必消災萬福[禍]驅除千凶稱滅即席齋主"。内容文字包括五種齋事活動，第 1 行至第 6 行因爲内容並不完整，較難遽斷其齋事性質，第 7 行至第 15 行乃爲亡子修齋，内容敘述因爲一歲多的小兒夭折，故設齋祈求其重新投胎，表達重續母子之緣的沉重企盼。第 16 行至第 24 行第三句，是爲攘除疾病而修齋，文敘齋主身患重病，醫藥罔效，遂寄希望於神力，渴求藉由齋會的功德而得以延年益壽。第 24 行第四句始，至第 30 行止，乃兒女滿月，遂廣邀親友，大設清齋，祈求小兒"克保遐齡"，將來能夠加官晉爵。文中開頭雖作"□滿月"，但是從文中"瑞子生門"、"貴等五公"、"榮高七相"等語觀之，當是針對小兒滿月而設的齋會。第 31 行至第 33 行内容亦殘缺不全，從殘存文字中"文王聖者，尚有牖里之災；孔子賢人，猶致□□之厄"等語推測，似爲某種災厄而設齋攘禍。

2. 72b 之二

首尾俱殘，計存 35 行，起"□德合□"迄"矣哉我昔廣成之卧崆峒軒轅以成道老君之度函谷關？尊之爲代師"。第一紙内容是比較完整的齋文，第二紙則是部分文句的摘鈔，其内容似爲雜抄而成，其中第 1 行至第 7 行第 10 字止的内容文字殘缺較甚，但由文中"寄重專城，職參符竹，宣揚聖澤，俱廢六條"等語可知是對郡守的頌揚。第 7 行第 11 字起，至第 14 行止，抄録的是《文場秀句》中關於"天地"與"日月"兩部分的内容。第 15 行至第 16 行第 9 字止爲祈願文，同行第 10 字起，至第 27 行第 9 字止，主要都是贊美形容不同身份人物的文辭，包括録事、公主、縣主、一般男女等，其中也抄有形容燃燈的詞句。而從第 27 行第 10 字起，至第 31 行止，抄録的是法師説法之前的啟白之辭，第 32 行至第 35 殘存説法内容開端的部分。敦煌寫卷 BD1219 保留了道教齋會部分程序活動的詳細内容，其中講説經法之前的啟白："貧道謬廁玄門，濫承訓功……詎可默然。"即與此相近[①]。

第二紙所抄録的文字中，比較特殊的是出現《文場秀句》的内容，關於《文場秀句》一書，《新唐志・總集》與鄭樵《通志略・藝文略八・詩評》皆著録"王起《文場秀句》一卷"，《宋史・

① 另外，本與此卷同一編號而重編爲"羽 072aV"號，且重新擬題爲"不知題僧傳"寫卷，原書説明文字中以爲與"法師玄心、法師碧丘、法師芳桂"的事跡有關，實屬誤解，該卷内容不僅與"僧傳"無關，且仍屬道教齋儀文書，如第 8 行起的文字爲"法師碧落垂論，紫宫騰譽。演微言於寶座，滯魄咸懼；攬仙秘於玉京，幽魂離苦。"寫卷爲"碧落"而非"碧丘"，亦非法師名號，實際内容是講經説法時、向法師問難者的啟白文字，可能是供都講參考之用。

藝文志六・子部類事類》不著撰人，而《宋秘書省續編到四庫闕書目・二・類書》則著録"孟憲子撰《文場秀句》一卷，闕"，敦煌本《雜抄一卷》第十八類第十則載："《文場秀句》，孟憲子作。"王師三慶考察王起生平資料，認爲王作爲增廣本，著作時間約在大和九年(835)至開成三年(838)間，孟作或居此之前，至遲約在同時不久[①]。李銘敬則推斷孟憲忠大約生活於武則天至唐玄宗時代，並考證日本所存注本《游仙窟》、《倭名類聚鈔》、《注好選》、《仲文章》及《言泉集》等書乃至敦煌寫卷《古類書語對》俱引用孟氏《文場秀句》之文[②]。今取相關引文與本卷引用文字對照，發現衹有《注好選》所引的部分大致相當，玆列舉如下：

羽72b之二	《注好選》
07 塗鸞鳳遐心豈栖於枳棘　文場秀句　乾象天文也圓清天形圓炁之清者上為天地 08 方濁地形方炁之重濁者下為地也圓蓋天圓在上如蓋也方(輿)地方如在下輿玄蓋天色玄也黃輿地色黃也高天厚 09 地九天天有九野陽數九也圓清上廓日月以爲綱方濁下敷列山河而作鎮圓蓋上 10 浮耀七星於乾紀方輿下闢列五？於坤維　日月第二　金烏日色赤故云金中有 11 三足烏也玉菟月色白故云玉又月中有菟也陽烏日爲陽精陰精月爲陰精朝義??爲日初也夜魄十五日巳之月清而魄玉義 12 光日也娥影恒娥有月御也扶光日月出於扶桑上也桂影月中有桂樹也烏影蟾輝月中蟾蜍蝦蟆朝輝日也夜 13 景月也輝靈日也望舒月也日烏月菟杲杲日光杳杳日將欲夕沒也輝輝月正中也金烏旦上散朱 14 景於遥空玉菟霄懸騰素華於向漠蟾輝東上烏景西傾	注好選抄中 付法家明佛因位 天名曰太極第一 (略)文場秀句云天云圓清。天刑圓氣之輕清者上爲天。又天云玄蓋。即天色玄故也。 (略) 地稱爲清濁第二 (略)文場秀句云地云方濁。地之方濁地之方氣重濁者下爲地。又地云方輿。地方在下爲輿。(略) 注好選下 日名金烏第一 文場秀句云日色赤故云金。日中有三足烏故云烏。亦日云陽烏。日爲陽精。亦日扶光。日出於扶桑山。(略) 月稱玉兔第二 文場秀句云月色白故云玉。月中有兔故云兔。亦月云陰兔。亦月云娥影。恒娥爲月御。亦月云桂影。月中有桂。亦云景夜。亦望舒。(略)

《注好選》所引顯較節略，删除了許多注釋的内容，透過寫卷可以掌握更完整的内容。《注好選》引用此書應是作爲某些概念的説明之用，而敦煌寫卷將之與其他齋文片段抄録在一起，顯然是基於"秀句"的功能，作爲寫作齋文時遣辭造句的參考用途。李文中尚提及另一書《言泉集》，並説明："《言泉集》是日本鎌倉時代建久年間(1190—1199)天臺宗唱導流派安居院流所用唱導資料中的代表作品。該作品收集編録了佛會唱導時用的漢文願文、表白等例文……"此與本紙寫卷内容所呈現的現象可以説是一樣的。

---

① 詳參王師三慶《敦煌類書》上册，麗文文化事業公司，1993年，第124—125頁。

② 詳參李銘敬《日本及敦煌文獻中所見〈文場秀句〉一書的考察》，《文學遺産》2003年第2期，第62—68頁。

羽72b及P.3562V寫卷的内容,就記載的齋事活動類别而言,因爲同屬生活需求的反映,故在現存敦煌佛教齋文中都可看到相同性質的齋文記載,如《齋琬文》所列條目"悼亡靈"中即有爲亡男設齋者,"賽祈贊"中亦見有滿月的齋文,而"患文"尤所在多有。

結構方面,以羽72b之一所録各篇齋文爲例,三部分内容分别以"尋夫、夫以、祥[詳]夫"、"今厶、今齋主、即席齋主"及"伏惟"等語加以區隔,兹舉第7行至第15行的齋文内容爲例以觀之:

> 尋□□道變化,晝夜度靡差;序物推移,寒暑之期未爽。況乎人居三界天地之内,隨氣運以生成;稟質陰陽之中,順春秋而喘息。故養之得理,則□命延長,實自乖之致。今厶詞稱:誕生一子,養未二年,實冀豎立家門,堂隆樓,豈意育之失所,鞠哺殊途,始自嬰孩,奄從變念,其初業識是非,爲當先業使然,爲是今身狂[枉]去,三途莫測,一念傷懷,慨父母子之暫時,痛死生之永隔。故爲墳[焚]香發願,誦念度齋。願早託生,轉階勝處。儻因未盡,母子有緣,還反胎中,更生長壽。合門大小,内外親羅,終身無憂患之災,畢代有歡娛之慶,衣食豐足,年遐長,門户興望,子孫昌熾。暨乎凡諸有識、?? 無情,各保生成,咸皆化乎,稽首天尊,成大上道。

文中以"尋□□道變化"起首,至"實自乖之致"止爲第一部分,在於推崇道之力量,爲自然運行之動力,人生其中,須順應自然,否則無法延年益壽。文中開頭之"尋"與"道"字雖有殘損,但依稀可辨,第二字字跡雖已難辨識,然按照常見的發語詞使用習慣,當爲"夫"字,此類發端置辭,在於"陳造化物象,上古風跡,及開廓大德,敘狀事理"①,接著以"況乎"爲詞意之轉折,在於呈現前大後小、前重後輕等差異的對比②。本文僅分别以四句隔句對來表達道與人的差别,而以"故養之得理,則□命延長,實自乖之致"三句歸結。接著自"今厶詞稱"至"故爲焚香發願,誦念度齋"止,爲第二部分的内容,在於陳告修齋的原由,本文乃爲夭折的兒子設齋,將其死因歸於宗教的"業因",故欲藉由宗教儀式來超度亡魂,並表達企盼再續親緣的思子之情。齋文於此處往往利用"實冀"及"豈意"等類之語的轉折,來呈現生者對亡者期待破滅的心境變化,藉以强調其哀痛之情。在敦煌佛教文獻中爲亡者設齋的齋文常見制式的寫法,例如S.5639寫卷中爲亡兒厶七修齋云:"將爲[謂]成人長大,侍奉尊親,何期逝水無情,去留有恨。"又如S.2832寫卷中"妹亡日"云:"將謂宗枝永茂,冠蓋重榮,豈期珠欲圓而忽碎,花正芳而凌霜。"等等,然與佛教齋文相較之下,本文也較缺少形象生動的比喻用法。最後自"願早託生"以下,爲第三部分,明白揭示此次修齋所欲達到的願望,有主次之别,先陳述自身主要

① 見杜正倫《文筆要決·句端》,引文據張伯偉《全唐五代詩格校考·附録一》,陝西人民教育出版社,1996年,第519頁。
② 參前注杜正倫書,第521頁。

願望,並將修齋功德擴及其他親屬乃至世間一切。

郝春文先生曾利用S.2832寫卷等材料,將敦煌佛教齋文結構明確區分爲五個部分,第一部分是齋文的引言,稱爲"號頭"或"號",或稱"小序"。第二部分是"嘆德",説明齋會事由和被追福或齋主的美德。第三部分爲"齋意",敘述設齋的緣由與目的。第四部分爲"道場",描繪齋會盛況。第五部分爲"莊嚴",亦稱"號尾"或"尾",表達對佛的種種祈求[1]。李小榮曾取P.3562V及P.4053所載齋文内容加以分析對照,指出兩者結構基本一致的現象[2]。將"羽72b之一"所載齋文與佛教齋文結構相對照,則大致相當於"嘆德"、"齋意"及"莊嚴"三部分,完全省略"道場"的描述,至於"嘆德"的部分則着重於齋會事由的説明,缺少美德的頌揚部分。但是在"羽72b之二"中所見如"録事? 榮精伐,歷職多年,字人有易俗之能,當官無濫形職之稱,故得總兹天扃,行聞蘭桂之芳;贊彼白城,坐 見歲寒之節"等,都是頌揚之辭,"比珠星於遠漢,以佐天光;喻芳? 於繁林,用消幽暗"即對道場的描繪,可以因應需要適時添加入齋文内容之中,故其結構與佛教齋文是大致相同的。

另從抄寫的情形來看,抄寫者的態度顯然並不嚴謹,文字衍、脱、誤等情形皆有,例如"羽72b之一"第3行"鑒映福於田"衍一"於"字,故在字旁加一删節符"卜"。第6行文末將"咸登大道"誤抄爲"登咸大道",故又加上乙倒符"ˇ "。第7行"尋夫大道變化,晝夜度靡差;序物推移,寒暑之期未爽",此處文字應屬隔句對形式,"晝夜度靡差"句顯然於"夜"字下脱一"之"字。又第29行有"萬福雲消,千祥霧聚"之語,第33行則有"萬福驅除,千凶稱滅"之言,兩處之"福"字皆當作"禍",否則文意不通,意義截然相反,祈福反成招禍。"羽72b之二"第21行更出現重複抄第19行的兩句文辭而統統加上删節符"卜"的情況。

在文辭的運用方面,"羽72b之一"和P.3562V所録齋文雖然採用駢文格式,注重對偶,但是多爲習見之詞句,例如"車書混一,鴻基永固"、"年齊白石,壽等青山"等等,乃至前舉"萬福雲消,千福霧聚"之句,若非抄寫錯誤,則可能是生搬硬套,祇顧及詞句的對仗,而忽略了辭意的反差。P.3562V更出現同類齋文相互套用,幾無差别的現象。至於景物的描寫、情志的鋪陳或義理的闡述等方面則明顯不足,故而内容較爲簡略,是相當制式的應用文書,與傳世之文人所寫作的齋文相比,文學性相對薄弱。

三、道教齋文運用的時機

現存唐人所作齋文,多數或在標題或在内容中可以明確得知所修齋儀的類别乃至規模的大小,例如沈亞之《郢州修明真齋詞》内容即見"明真大齋主"云云,而李商隱《爲馬懿公郡夫人王氏黄籙齋文》亦於内容明確指出"修建黄籙妙齋三日三夜"等等,而"羽072b"號寫卷抄

---

① 詳參郝春文《敦煌寫本齋文的幾個問題》,《首都師範大學學報》1996年第2期,第64—71頁。

② 詳參李小榮《敦煌道教文學研究》,巴蜀書社,2009年,第161—173頁。

録的齋文所提供的訊息祇能得知修齋目的,無法確知任何齋會儀式以及齋儀類别名稱。不過其於齋儀程序使用的時機,仍可透過道教齋儀程序的結構來瞭解。

道教齋儀的類别見載於劉宋陸修静《洞玄靈寶五感文》、《洞玄靈寶道學科儀》、北周時期《無上秘要》、唐代《道教義樞》、《唐六典》及朱法滿《要修科儀戒律鈔》等等典籍文獻之中,雖然説法略有差異,然至唐代時期以所謂"三籙七品"之説爲主,以致連佛教徒對道教齋法的認知,亦採此説,如初唐法琳《辨正論·三教治道篇》云:

> 三籙者,一曰金籙,上消天災,保鎮帝王,正理分度,太平天下;二曰玉籙,救度兆民,改惡從善,悔過謝罪,求恩請福;三者黄籙,救度九玄七祖,超出五苦八難……七品者,一者洞神齋,求仙保國之法;二者自然齋,學真修身之道;三者上清齋,入聖昇虚之妙;四者指教齋,救疾禳災之急;五者塗炭齋,悔過請命之要;六者明真齋,拔幽夜之識;七者三元齋,謝三官之罪。此等諸齋,或一日一夜,或七日七夜,具如儀典。其外又六齋、十直、甲子、庚申、本命等齋,通用自然齋法。

各類齋儀在唐代以後留存的文獻資料中,所呈現的現象是以金籙、黄籙及明真等齋較爲流行,唐末五代因爲杜光庭對黄籙齋法的功能擴充與提倡,使得黄籙齋在入宋以後最爲普及民間,明真齋拯拔幽夜的功能被黄籙取代而逐漸没落,這種現象不僅在文人文集中有所反映,即在宋代小説如《夷堅志》的記載也呈現出相同的趨勢。然而儘管三籙七品齋在修齋者的身份、祈請信奉的對象、齋法的功能乃至規模大小等等而有所區别,主要齋儀程序的結構卻是以"自然齋"爲基礎而加以調整擴充。

陸修静《洞玄靈寶五感文》云:"其六法自然齋,普濟之法,内以修身,外以救物,消災祈福,適意所宜。法亦結徒衆,亦可一身,禮謝十方,亦一日三日,亦百日千日,亦可三時,亦可六時。"[1]《太上洞玄靈寶業報因緣經》卷五則云:"解免愆過,致福延齡,朝奏諸天,傳度經法,普爲男女一切衆生,無量因緣,最爲第一。"[2]而敦煌寫卷 P.2256《通門論》則云"扶濟一切存亡厄難";敦煌寫卷 P.3282《靈寶自然齋儀》亦云"自然齋儀爲國及百姓悉用"。《大唐六典》卷四言"普爲一切祈福"[3];朱法滿《要修科儀戒律鈔》卷八引《聖紀經》、《齋戒籙》及《雲笈七籤》卷三七引《道門大論》均言"爲百姓祈福"[4]。從這些記載來看,自然齋適用性頗爲廣泛,對象包括道士自身及一般老百姓的需求。而值得注意的是,"自然齋儀"對於理解道教其他雜齋日修齋儀軌有其重要的意義,蓋《洞玄靈寶玄門大義》云"其外又有六齋、十直、甲子、庚申、八

---

① 見《道藏》,上海書店、文物出版社、天津古籍出版社,1996年,第32册,第618頁。
② 見《道藏》第6册,第103頁。
③ 見《大唐六典》,三秦出版社,1991年,第101—102頁。
④ 分别見《道藏》第6册,第954、1004頁;第22册,第258頁

節、本命、百日、千日等齋,通用自然之法"[1]。此一説法亦見《道教義樞》卷二[2]。而初唐法琳《辯正論·三教治道篇》亦云:"二者自然齋,學真修身之道……其外又六齋、十直、甲子、庚申、本命等齋,通用自然齋法。"關於其齋儀内容的記載,陸修静在《洞玄靈寶五感》文中記載了當時的情況云:

> 法亦結徒衆,亦可一身,禮謝十方。亦一日、三日,亦百日、千日,亦可三時,亦可六時。[3]

相較於金籙、黄籙及明真等齋而言,自然齋的内容,不論在人員的組成、舉行的時間,乃至實施的儀式方面,都顯得較具彈性而簡單易行,應是爲了因應其"適意所宜"的性質,故而"六齋、十直、甲子、庚申、本命等齋,通用自然齋法"。

敦煌寫卷亦保存有自然齋儀的内容,見P.3282、P.2455、S.6841、北京大學藏D171及中國國家圖書館藏BD15636等,四件寫卷中,缺佚行道儀第6至13項程序及第14項前半部分的文字。但是透過寫卷記載,仍可基本掌握自然齋儀的整體結構,主要區分爲四大部分,即:(一)宿啟儀、(二)誦經儀、(三)行道儀、(四)言功拜表儀。其中"宿啟"的主要活動在於向神靈預告修齋之意,並完成職務的分配,以宣説行道過程之中所應遵守的各項戒律。在宿啟儀中即見有預告齋主詞意的程序,此部分在杜光庭《太上黄籙齋儀》卷五三"齋壇贊唱儀軌"中有較爲詳細的説明:

> 啟齋夜,衆官列位於玄中法師前,差一人讀職狀訖,又一人引齋主禮玄師再拜,又三捻香,又禮再拜,捧詞函,自述齋意,訖,又執函禮拜,訖,回身長跪,授詞函於高功,接函訖,齋主禮高功再拜,退復本位。
>
> 次,高功即執詞函於玄師前三上香,禮三拜,訖,捧函正立,上啟告齋都訖。[4]

至於誦經與行道則是隔日的正式齋會活動,S.6841寫卷第87至92行列舉隔日行道程序的項目,包括:1.初入齋堂咒户、2.禮師思神、3.誦衛靈神咒、4.咒香發爐、5.出官啟事、6.三上願、7.十方禮懺、8.存思命魔、9.步虚及禮經懺謝、10.願念、11.咒香復爐、12.詠奉戒頌、13.出道户咒。雖然在敦煌寫卷中没有詳述各程序的細節,不過參照《道藏》所載各類齋儀内容,可以知道在行道儀中的"出官啟事"是具有宣讀齋文的程序的,寫卷中的"出官啟事"之"出官"實包

---

① 見《道藏》第24册,第738—739頁。
② 見《道藏》第24册,第818頁。
③ 見《道藏》第32册,第620頁。
④ 見《道藏》第9册,第347頁。

含於"發爐"程序中,亦即召出身中神靈,而"啟事"在其他道教齋儀範本中又區分爲"各稱法位"與"讀詞",例如《道藏》所收可能成於宋代的《洞玄靈寶自然齋儀》[1](9—819)所載内容爲:

次發爐

無上三天玄元始三氣太上老君召出臣等身中三五功曹、左右官使者、左右捧香驛龍騎吏、侍香金童、傳言玉女、五帝直符直日香官,各三十六人出,關啟此間土地里域真官正神,臣今正爾燒香行道,奉爲弟子某陳乞所願,願得

十方正真生氣降流臣等身中,令臣所啟速達,逕御

太上無極大道至真玉皇上御前。

各稱法位

具法職某嶽先生臣某等同誠上啟

虛無自然元始天尊、無極大道太上道君、太上老君、高上玉皇、十方已得道大聖衆至真諸君丈人、三十二天帝、玉虚上帝、玉帝、太帝、東華、南極、西靈、北真、玄都玉京金闕七寶玄臺紫微上宫靈寶至真、明皇道君、玄中大法師、三界官屬、一切尊靈,臣等宿命因緣,生逢大化,玄真啟拔,得入法門,三師盟受三寶神經,供養尊禮,以求所願,荷恩隆重,喜懼交并。然受法之日,約當罄竭愚短,自效毛髮,宣通法音,贊揚妙化,普令一切咸入法門,救生度死,令衆安樂,凡有投告,理合申騰。今有詞文,謹當宣奏。

次讀詞

具如詞言,情唯丹慊,仰憑至道,由慮將來。(以下略)

在讀詞程序中以"具如詞言"一語帶過,即因齋文乃另外寫作,故在科儀範本中皆加以省略。而行道儀中於宣讀齋文之後,另一種重要的應用文書即懺悔文,亦爲道教齋儀的重心所在。另外,有些齋儀或因規模小,或因儀式精簡的因素,並不使用宿啟儀,然行道儀則爲齋會的正式活動内容,基本結構亦頗固定[2]。

從以上所探討的情況來看,齋會儀式的進行過程中,宣讀齋詞的場合並不祇一次而已,按理舉辦一次齋會,所需使用的齋文數量是按齋會規模的大小而有所差異的,並非一次齋會祇撰寫一篇即可。如《玄壇刊誤論·論齋主心詞品第十五》云:

雲光先生曰:凡修齋一晝兩夜,或三晝三夜,或七晝七夜,並須詞文逐日更换。在齋意即不殊,於詞言須各别,不可遍遍宣讀元上詞文也……[3]

① 見《道藏》第9册,第819頁。

② 詳參拙作《敦煌寫本靈寶自然齋儀考論》,《敦煌學》第二十四輯,2003年,第29—46頁。

③ 見《道藏》第32册,第627頁。

然而這種情況若遇較大規模、時日較久的齋會，勢必造成齋主的負擔，甚至影響舉辦齋會的意願，故而有加以簡化的必要，故而在杜光庭整理的《太上黄籙齋儀》中有著不同的主張，其書卷一"第一日清旦行道儀"標題下小字注云：

舊儀令齋主每日投詞，如告齋之法，既初建齋時已投詞祈告，若每日重疊，即於禮爲繁，今止一度，餘日並停。①

四、"羽072B"寫卷的意義

檢尋嚴可均所輯《全上古三代秦漢三國六朝文》，未見有任何以齋文或齋詞名篇的道教儀式文書，唯陶宏景有《請雨詞》一篇，其文云：

華陽隱居陶弘景、道士周子良詞：竊尋下民之命，粒食爲本；農工所資，在於潤澤。頃亢旱積旬，苗稼焦涸，遠近嗷嗷，瞻天雀息，百姓祈請，永無感降。伏聞雨水之任，有所司存，願哀憫黔首，霈垂霑渥，呵風召雲，膚寸而合，使洪潦溢川，水陸咸濟，則白鴿之詠，復興於今。共伸至誠，稽顙詞情，謹詞。天監十四年乙未六月二十日詞。詣句曲華陽洞天張理禁、趙丞前。②

此文寫作背景見載於《周氏冥通記》卷二中天監十四年六月二十一日夜夢境記事的小字注，其云：

按此年夏旱不雨積旬，諸道士恒章奏，永無雲氣。隱居是與周共作辭，依常朱書青紙，二十日晴後共周於静中奏之，故二十一日得此夢……此是前所朱書辭者，隱居製，周書。③

據此，則該文乃陶隱居所作醮詞，觀其行文格式以及"青紙朱書"的特點，與後世青詞相符，實爲目前僅見留存下來的六朝道教齋醮詞作。

唐代道教齋醮文留存的情況，據《全唐文》等書的輯録，有如下作品：

---

① 見《道藏》第9册，第181頁。

② 嚴可均輯《全梁文》卷四七，《全上古三代秦漢三國六朝文》第四册，中華書局，1999年，第3223頁。

③ 見《道藏》第5册，第529頁

作者	作品數量	備注
唐武宗(814－846)	九天生神保命齋詞	《全唐文》卷七九
唐僖宗(862－888)	靈寶道場設周天醮詞	《全唐文》卷八九
白居易(772－846)	上元日歎道文	《全唐文》卷六七七
沈亞之(？－831)	郢州修明真齋詞	《全唐文》卷七三七
封敖(？－862?)	1.太清宫祈雪青詞 2.太清宫祈雨青詞 3.慶陽節玉晨觀歎道文 4.憲宗忌日玉晨觀歎道文 5.立春日玉晨觀歎道文	《全唐文》卷七二八
李商隱(813?－858)	1.爲滎陽公黄籙齋文 2.爲相國隴西公黄籙齋文 3.爲馬懿公郡夫人王氏黄籙齋文 4.爲馬懿公郡夫人王氏黄籙齋第二文 5.爲馬懿公郡夫人王氏黄籙齋第三文 6.爲故麟坊李尚書夫人王鍊師黄籙齋文	《全唐文》卷七八〇
獨孤霖(生卒年不詳)	1.七月十一日玉晨觀別修功德歎道文 2.九月一日玉晨觀別修功德歎道文 3.玉晨觀祈雨歎道文 4.玉晨觀祈雨歎道文	《全唐文》卷八〇二
張玄晏(生卒年不詳)	下元金籙道場青詞	《全唐文》卷八一八
吴 融(？－903)	上元青詞	《全唐文》卷八一九
陳敬瑄(？－893)	青羊宫醮詞	《全唐文》卷八一九
10.杜光庭(850－933)	齋詞31首 醮詞187首	《全唐文》卷九三四－九四四
崔致遠(857－928?)	應天節齋詞3首 上元黄籙齋詞1首 中元齋詞2首 下元齋詞2首 上元齋詞1首 齋詞1首 黄籙齋詞1首 禳火齋詞1首	《唐文拾遺》卷四一
顧雲(？－894?)	代高駢草黄籙齋詞(題擬) (僅存“天靜則星辰可摘”)	《全唐文補編》卷九〇

上列資料中的歎道文,樊波曾分析其結構,大致分爲三部分:第一部分是贊詞,第二部分以“今以”、“今屬”、“伏以”爲句首,引出祈禱的事由、法事的主要承擔者——女道士和祈福的對象－皇帝,第三部分則以“伏願”爲句首,道出祈求要達到的目的,認爲是與青詞類似的道教

齋醮時的一種祝文[①]。可見作品年代集中於中晚唐時期,最早的作品是白居易的《上元日歎道文》,是其於元和二年十一月六日至元和六年四月四日期間任翰林學士的應制作品[②]。而十二位作者中,唐武宗與唐僖宗爲崇道帝王,其餘十位則爲官僚階層中的知名文人,其中杜光庭爲道教史上整理齋醮儀式的重要人物,其創作大量齋醮詞文,自與其本身因應主持齋醮活動的需要有關。白居易、封敖、獨孤霖、張玄晏及吴融皆曾任翰林學士[③],其作品即爲任職期間應制之作,乃因應太清宫、玉晨觀及青羊宫等地舉辦官方齋醮活動所需,太清宫與四川青羊宫爲祠祀老子之所,玉晨觀爲女觀,是唐代中央重要的内道場之一[④]。崔致遠的齋詞雖未明載齋主名字,但從文中如"無苟免而臨難,不得已而用兵,蓋報主恩,慮虧臣節,祇誓顯誅寇孽,寧知暗積潛殃,雖軍律克申,而真科是懼"、"然以早分相印,久握兵符"或"臣雖手提金鉞而心寄瑶臺"等等的内容來看,顯然是爲崇信道教的高駢而寫。沈亞之一文的齋主爲郢州刺史,是其晚年任郢州司户參軍的代筆之作。

由此可知,這些作者的創作大部分與其本身的信仰未必有關,而是因爲文筆受到肯定而成爲齋主的代言人。究其原因,蓋道教齋醮儀式與國家禮制結合後,對駢儷典雅的訴求成爲必要條件,寫作這類應用文書成爲翰林學士的工作之一,文人的參與,大大提高了作品的文學性,而不再僅僅被視爲單純的宗教文書,這是這些作品得以傳世的主因。不過傳世的這些作品,反映的是帝王、官僚階層的道教信仰與活動,而非百姓的生活内容。

齋文的本質乃在於向信仰對象表達齋主的訴求,本應由齋主撰擬,再委由主持齋會的高功法師宣讀,然而對社會大衆而言,營辦齋會的齋主未必皆具撰寫此類文書的能力,故而往往委由主持齋會的道士撰寫或請託其他文人代筆,即使是道士本身,能夠如杜光庭般"駢偶之文,詞頗贍麗"者,恐亦屬少數,故其爲因應主持齋醮活動所需,不能不備有寫作齋文的範本以供參考,或者亦尋求文人的協助[⑤],這些民間道士抄寫的作品,與知名文人作品受重視的

---

① 見樊波《唐大明宫玉晨觀考》,載嚴耀中主編《唐代國家與地域社會研究——中國唐史學會第十屆年會論文集》,上海古籍出版社,2008年,第416—424頁。

② 有關白居易任翰林學士的時間,係據岑仲勉先生《白氏長慶集僞文》的考證,見《中研院歷史語言研究所集刊》第九本,商務印書館,1947年,第483—486頁。

③ 詳參毛蕾《唐代翰林學士》"附表一:德宗－懿宗時期翰林學士表",社會科學文獻出版社,2000年,第186、191、193、196頁。

④ 玉晨觀在大明宫紫宸殿北,王永平曾撰文考證唐代道教内道場的場所與活動等内容,玉晨觀爲其中之一。詳參《唐代與道教社會》,首都師範大學出版社,2002年,第160—173頁。雷聞曾結合獨孤霖等人的青詞作品等資料,探討玉晨觀在國家祈雨活動中所具備的功能,突顯了玉晨觀的重要性。詳參《祈雨與唐代社會研究》,《國學研究》第八卷,第243—289頁。又參注16樊波一文。

⑤ 此種情況至清猶然,例如清代龔自珍"九州生氣恃風雷"一詩自注云:"過鎮江,見賽玉皇及風神雷神者,禱祠萬數,道士乞撰青詞。"即反映了道士委請文人代筆的現象,論者或有據此而認爲有所謂"詩體青詞"者,實屬誤解。蓋此詩乃是抒發此事所帶給他的感觸,從青詞的形製與功能等内外條件而言都與齋醮文字的本質不符,龔自珍當時所撰青詞當另有他文而非此詩。另據張澤洪所述,北京白雲觀藏有明代任太寧撰、清代高明峒補充的《玄壇要旨四六金書》十二卷二十四品,即是針對不同目的齋醮而撰擬的青詞範本。見氏著《道教齋醮符咒儀式》,巴蜀書社,1999年,第129—130頁。

程度自不可相提並論,此外道士對自己擁有的儀式文書往往秘不示人,甚至於臨死時加以焚毁者亦有之,如《全唐文》卷七六七載鄭畋所撰《唐故上都龍興觀三洞經籙賜紫法師鄧先生墓志銘》敘其臨終前之事云:"今年十月,忽簡料經典、告牒及所撰科法儀軌,一以焚之,弟子請其故,默而無復。"故而流通不廣、留存稀少,敦煌道教齋文寫卷正是補充這方面文獻的重要材料,内容涉及度亡、造像、滿月、安宅等齋醮活動,而如P.3562V在每則齋文之前有標目云"亡師文"、"女師亡文"等等,齋文中用語如"總茲福德,先用莊嚴"、結語用"念無上尊,施一切誦"等,不見於文人作品之中,文人作品大抵遵循唐代楊鉅《翰林學士院舊規》所載的《道門青詞例》的格式:

> 維某年月歲次某月朔某日辰,嗣皇帝臣署僅差某銜威儀某大師賜紫,某處奉依科儀修建某道場幾日。謹稽首上啟虚無自然元始天尊、太上道君、太上老君、三清衆聖、十極靈仙、天地水三官、五嶽衆官、三十六部衆經、三界官屬、宫中大法師、一切衆靈,臣聞云云,尾云謹詞。

其體例在於標明時間、主事者、地點、齋醮性質以及神明等,這是翰林學士爲皇帝撰寫青詞的標準格式,而從"臣聞"以下,才是説明齋醮的原因或願望等,爲青詞的主要内容。文人作品即使不是爲朝廷齋醮活動而撰寫,其行文大抵亦循其格式。例如李商隱《爲馬懿公郡夫人王氏黄籙齋文》的大致格式:

> 唐某年月日朔,上清大洞三境弟子妾某本命某年若干歲……今謹携私屬弟子某等詣京兆府萬年縣永崇坊龍興觀内,奉謁受上法師東岳先生鄧君,奉依科儀於三聖會仙堂内修建黄籙妙齋三日三夜,轉經行道,奉爲先受法尊並道場男女官衆及九元七祖弟子門徒等懺罪拔苦,祈恩辭上謁虚無元始自然天尊……諸靈仙等,妾夙值師尊,欽聞教旨,伏以元皇布氣,時播群生……伏願善緣益長,丹悃獲申……妾某無任懇惻祈恩之至。謹辭。

敦煌道教齋文寫卷的抄寫格式與用語與敦煌佛教齋文頗有類似之處的情形,反映深受佛教文化背景的影響,呈現出與傳世唐代文人齋文作品有别的樣貌。

此外,誠如前言,寫作齋醮文書逐漸成爲民間文士必須具備的常識之一,道士或文人爲因應寫作齋醮文書之需求而抄寫或編録範本的情形,也反映在後世的類書中,例如宋代劉應李所輯《新編事文類聚翰墨全書·己集》[1]卷一"薦悼門"有"道家青詞"及"青詞活套警聯",乃爲度亡所用,包括了七七及小祥、大祥等等。卷六"祈禳門"亦有"道家青詞"及"青詞活套警

① 見《四庫存目叢書》子部類書類第169册,齊魯書社,1995年。

語”等内容,包括了秋報、祈雨、謝晴、保安、禳災等,尤其保安即涵括生日、新居、任官、疾病、生産、經商……等等,與敦煌齋文寫卷所呈現之世俗生活的種種祈求是一樣的,兩相對照,將有助於瞭解道教齋文的流變乃至類書内容構成的緣由等。

五、結　語

本文透過對《敦煌秘笈》“羽072b”寫卷内容的探討,可知其記載了包括度亡、攘疾及滿月等吉、凶皆有的齋文文字,其性質乃是民間道教齋文和啟白、説法内容的抄録,屬於齋文範本的性質,作爲道士主持齋會時撰寫文書的參考依據,與記載齋醮儀式程序的“齋儀”有别。透過道教齋醮儀軌尤其是自然齋儀與黄籙齋儀等的程序記録,可以大致瞭解其於道教儀式中使用的時機,且規模較大的齋會所需撰寫宣讀的齋文不止一篇,齋主投詞不止一次,然其易造成齋主的負擔,故杜光庭乃加以簡化衹需投詞一次即可。現存唐人齋詞以文人作品爲主,反映的是帝王、官僚的道教信仰活動,民間的相關文書因不受重視而留存數量相當稀少,王師三慶曾論述敦煌佛教齋文文獻的價值“使我們得以重窺唐代實用文體的盛況和社會活動的真相”並“補充了《全唐文》或《全唐文拾遺》及《續拾遺》不少的材料”[①]。“羽072b”及P.3562V、P.4053、P.4979等道教齋文殘卷相較於佛教齋願文而言,留存數量愈顯稀少,不僅可補充唐代齋文的材料,且其文學性雖然稍弱,但是其有别於傳世文人作品的樣貌,與《道藏》收録的文獻相較,更貼近民間道教的原始内容,對於吾人觀察雅俗作品兩者之間的差異,瞭解道教齋文寫作的過程、方式,當時社會的道教齋醮活動,與佛教齋文之間的關係,乃至於後世類書編纂緣由等,仍甚具價值。

羽072b寫卷録文

(一)羽072b之一

01　□□□□名香請至聖□□

02 □故於今日敬設齋筵書□

03 尊鑒映福田證明功德以是? 因資益合家大小從向去門盈十善

04 庫積千珍月去三災年除□□保休安? 業增修人神仗

05 仰但至人平等法潤無偏□(車)書混一鴻基永固聖祚遐延地獄

06 休閑人天歡樂傍霑動喧廣? 塵明藉此齋功咸登大道

07 尋伏大道變化晝夜度靡差序物推移寒暑之期未爽況乎人

08 居三界天地之内隨氣運以生成稟質陰陽之中順春秋而喘息故養之

09 得理則□命延長實自乖之致今厶詞稱誕生一子養未二年實冀豎立家

① 見王師三慶《從敦煌齋願文獻看佛教與中國民俗的融合》,新文豐出版公司,2009年,第33—34頁。

10 門? 堂隆樓豈意育之失所鞠哺殊途始自嬰孩奄從變念其初業識
11 是非爲當先業使然爲是今身狂去三途莫測一念傷懷慨父母子之暫
12 時痛死生之永隔故爲墳香發願誦念度齋願早託生轉階勝處儻
13 因未盡母子有緣還反胎中更生長壽合門大小内外親羅終身無憂
14 患之災畢代有歡娱之慶衣食豐足年遐長門户興(望)子孫昌熾暨乎
15 凡諸有識?? 無情各保生成咸皆化乎稽首天尊成大上道
16 夫以林宫湛景惠焕光於萬天銑闕垂仁慈波流於億界普使人天離苦生
17 死歸真得被塵沙功包浩刼今齋主詞云身抱疾病見卧在床萬救不?
18 千醫靡郊[效]慮恐年當大厄命在重牢窮算盡於天羅運絶終於地網
19 伏聞三洞布化有延年度厄之科七道[真]云靈致濟死生之法敢承期旨敬設
20 清齋伏惟元始證明虚皇鑑映原赦厶乙一生所犯萬種罪條以此寬宥皆蒙
21 蕩滅即願真人度厄御死更生童子扶衰回凶爲吉九丹仙藥除病塵於身
22 五帝靈符蕩妖精於宅舍必史[使]魂安魄静氣力時康飲美食甘精神
23 自豫然後年齊白石壽等青山長保道恩永貞天算合門男女内
24 外親緣但離苦因成無上道滿月斯乃嘉詳入象瑞子生門必? 昌
25 國興陸家高林博識所以廣延六族大設請齋賀至道之弘慈答天尊之
26 厚澤爾其供羅千品香結九空遥聞金闕之庭遠降玉京之聖衆伏惟虚
27 通大道冥寂至真少沐玄恩鑑其丹懇即願龍華玄女飲以元和之津鳳
28 竇真人哺以沖精之液自貞天算克保遐齡貴等五公榮高七相見前家
29 口内外親緣萬福雲消千祥霧聚年逾白石財若青山子胤繁昌門
30 户興盛暨乎四生衆品六趣羣幽同會無爲俱登至道
31 祥夫天覆地載否泰之道行焉日照月臨明暗之形佇矣故文王聖者
32 尚有牖里之災孔子賢人猶致□□之厄況乎柳期下□其欲是免諸是
33 元始天尊弘慈普救能使刀兵息害□必消災萬福[禍]驅除千凶稱滅即席齋主

(二)羽072b之二

01 □德合□
02 金徽萬里無塵息干戈於□
03 都之會 香調百和供列天□
04 寄重專城職參符竹宣揚 聖澤俱廢六條扇以仁風式光千里
05 蠙珠咸惠而歸浦猛獸□□食泉非唯吴隱讓邪
06 溪之贈叟豈獨劉君□□光敷百里騏驥儒足暫屈跡於泥
07 塗鸞鳳遐心豈栖於枳棘 文場秀句 乾象天文也 圓清天形圓爲之清者上爲天地

08 方濁(地形方炁之重爲者下爲地也)圓蓋(天員在上如蓋也)方(輿)(地方如在下輿)玄蓋(天色玄也)黃輿(地色黃也)高天厚

09 地九天(天有九野陽數九也)圓清上廓日月以爲綱方濁下敷列山河而作鎮圓蓋上

10 浮耀七星於乾紀方輿下闢列五?於坤維　日月第二　金烏(日色赤故云金中有

11 三足之烏)玉菟(月色白故云玉又月中有菟也)陽烏(日爲陽精)陰精(月爲陰精)朝義(??爲日初也)夜魄(十五日已之月清而魄玉)義

12 光(日也)娥影(恒娥有月御也)扶光(日月出於扶桑上也)桂影(月中有桂樹也)烏影蟾輝(月中蟾蜍明暴)朝輝(日也)夜

13 景(月也)輝靈(日也)望舒(月也)日烏月菟杲杲(日光)杳杳(日將欲夕沒也)輝輝(月正中也)金烏旦上散朱

14 景於遥空玉菟霄懸騰素華於向漢蟾輝東上烏景西傾

15 當願西靈王母賜丹以調神南極元君授芝而養體持符使者保命延

16 齡按劍天丁消災蕩累　録事?榮精伐歷職多年字人有易俗之

17 能當官無濫形職之稱故得緫兹天扃行聞蘭桂之芳贊彼白城坐

18 見歲寒之節　公主瓊柯演懿賽婆延祥惠問美

19 於清風柔規明於朗月故能芳馳望菀遵亡誡於天兹聲暢金闕仰

20 祇從於月觀　懸主天孫遠?帝緒遥芳澄桂月於清規扇蘭風於淑

21 問故能閨闈懃肅四德闕於母儀景行清

22 貞亡誡陳於側　燈事　比珠星於遠漢以佐天光喻芳蘂於繁林用消

23 幽暗　男則朱輪紫蓋克興鍾?之榮女則偃月分星必嬪妃之貴子

24 孫昌熾譽重□間門户光華名彰海内　誕門崇至道家尚玄風暨福

25 慶於前生護人由於命伐遂有仙童託孕神子寄胎育命三光祖形九

26 炁驚天?地仙諸神恭誕若蓮門生如惠日草蓐分解母子平安且爾

27 乃過去因深今生重報　聞學不師授不可以傳人又曰道非其人道不虛

28 致□□□秘粤非跬小出步所窮辦海沖融豈?臣能測顧唯虛淺

29 叨忝道流科誡闕然觸類無取每欲以勤補拙庶益將來豈意竊弄法推

30 謬當推擇夫整四衆之座啟三乘之門汲引真言敷揚妙義自有君子

31 何在小人幸欲耆宿府權綱維見逼課虛責實安敢默乎

32 原夫至道之初無與爭始自然清淨以含元氣之氤氳其爲體也虛無其

33 明物周博至夫偃覆天地開闢陰陽於是四時平分五行更王山何融佶以

34 鎮地日月相明而麗天鼓之以風□□運位之君臣父子之道道爲用也其大

35 矣哉我昔廣成之卧崆峒軒轅以成道老君之度函谷關?尊之爲代師

（中國　臺灣嘉義大學）

西域出土醫學文書的文本分析：以杏雨書屋新刊羽042R和羽043號寫卷爲例[1]

陳　明

日本武田科學振興財團杏雨書屋所藏原李盛鐸敦煌卷子，曾被喻爲“最後的（敦煌）寶藏”[2]。2009年起，这批敦煌卷子以《敦煌秘笈》爲題，開始分册出版。該批寫卷現有775號，内容豐富，其中與醫學有關的文書主要有三件，即羽040R《本草經序並卷上》[3]、羽042R《藥方》和羽043《換鬚髮方》[4]。這三件殘卷涉及本草、治療、養生與民俗等内容，後兩件不僅與中外醫學交流有密切的關係，而且其文書的文本結構也值得深入研究。

一、杏雨書屋新刊羽042R《藥方》録文及箋釋

羽042R《藥方》共20行，依行録文如下：

1：胡薑一錢、水一升都煎，煎取二合与之。若不可者，又進

2：苦芪飲子：訶利勒、毗利勒、阿没勒、通草、胡薑、

3：苦芪、膠膝[V]（膝[5]膠），各一錢對，麁擣，水一升和合煎，煎取二合

4：服之。若黄熱不可者[6]，再服三兩件。

5：又療人風冷胃[7]冷不定亦有疼痛者，須服索[8]邊丸[9]，

---

① 教育部新世紀優秀人才資助計劃項目《新出史料與漢唐中印文化交流史研究》（NCET-07-0009）的成果之一。感謝許建平、沈澍農、許全勝、真柳誠、余新忠對本文寫作的幫助！所有的錯誤由作者負責。

② 榮新江《追尋最後的寶藏——李盛鐸舊藏敦煌文獻調查記》，劉進寶、高田時雄主編《轉型期的敦煌學》，上海古籍出版社，2007年，第15—32頁

③ 巖本篤志《敦煌と<新修本草>—なぜそこにあつたのか —》，《杏雨》第13號，2010年，第182—209頁。

④ 《敦煌秘笈》第一册，武田科學振興財團杏雨書屋，2009年。

⑤ “膝”，筆者認爲，原卷從字形上看，寫作“脒”字。許建平認爲，該字就是“膝”的變體，直接録作“膝”即可。沈澍農認爲，此“膝”字該録作“秦”字，二字當是“秦膠”誤倒，且又因類化而加月旁。許全勝認爲“是否秦字不能肯定”。“秦膠”固然爲常見中藥，但“膝膠“或許不误，故暂録作“膝”字。

⑥ “可”指病愈，“不可“即“不搓“的意思。劉肅《大唐新語》卷七云：“裴玄本好諧謔，爲户部郎中。時左仆射房玄齡疾甚，省郎將問疾，玄本戲曰：‘仆射病可，須問之；既甚矣，何須問也？’”（劉肅撰，許德楠、李鼎霞點校《大唐新語》，中華書局，1984年，第106頁）

⑦ 許建平指出，胃是“腰”的異體字。

⑧ 許建平指出，這是“索”的變體，本來寫作索，兩點又變成一横。

⑨ 許建平認爲，這是“丸”字，似乎應在“邉”後斷開。筆者不贊同此看法，根據字形與文意，此處爲“丸”字，且應上讀，“邉”後不斷開。許全勝也認爲“索邊不誤”。

6:索邊兩分、安悉香兩分、阿^V西魏一分、黑塩一分、胡薑兩分、

7:蓽撥兩分、桂心兩分、骨咄齋[①](犀)一分、火炭子兩分、西馬近(芹)

8:子兩分、訶利勒半分,都和合擣篩[②],細羅,取密(蜜)和爲

9:丸,丸如豆子,一服一錢半。若欲寫(瀉)利者,須加牽牛子、

10:[闍]磨咄。又療人風淡病方:闍磨咄一錢、石蜜三錢、

11:蓽撥三錢、蔪(訶)利勒末三錢,此四未(末)各調和羅擣篩,分爲

12:三服,看病人氣力与之。又治一切淡冷風氣結病,須服

13:万金丸:揭(獨)頭蒜卅課(顆)、芥子二升,淨擇赤肥者別擣篩,分

14:作十二量五兩細荖[③],右件藥熟擣一万杵,即下葯一兩、流密(蜜)一兩,

15:更擣五千杵,作丸,丸如小棗,每日空腹服三丸,無忌。此藥

16:須十月[服][④]至正月一日休,又四月服至六月休,如是三年

17:服之,[除/療][⑤]一切風冷淡氣病。又金剛王方能除一切風冷瘫[⑥]

18:氣或時有熱發心痛[ ]

19:□養火力令人發陰陽[ ]

20:□ 茴 [ ] 蓽 撥[ ]

羽042R《藥方》是某部方書集的殘存。從書寫的格式來看,現存至少有7個藥方,即:殘藥方一(第1行)、苦蒧飲子(第1-4行)、索邊丸(第5-9行)、索邊丸附方(第9-10行)、療人風淡病方(第10-12行)、万金丸(第12-17行)、金剛王方(第17-20行)。其中的5個有方名。這7個藥方主治的是風病一類,包括風冷、風淡、風結等,因此,可以將此殘卷命名爲《治風病方殘卷》。這件藥方殘卷具有明顯的外來特徵,主要表現爲其中使用了許多的外來藥物,分別箋釋如下:

1. 胡薑

指外來的薑,最可能就是天竺(印度)薑。唐代開元二十七年(739),陳藏器《本草拾遺》最早收録了"天竺乾薑"一藥,該條指出:"天竺乾薑味辛,温,無毒。主冷氣寒中,宿食不消,

---

① 筆者原録作"斎",沈澍農認爲,"齋"應徑用繁體。許全勝認爲"齋不誤",但筆者認爲還是該校録爲"犀"字。骨咄犀的解説見下文。

② "篩",原卷寫作"扌"旁加"師"字,乃依前一字"擣"的"扌"旁而誤。下文第11、13行同。許建平指出,[㨏],字書裏没有查到,應該是换旁俗字,篩是用竹做的,從竹旁,這裏作動詞用,故改爲扌旁。

③ 筆者原録作荖。許建平認爲,直接録作"荆"即可,右邊可以看作刂,而不是彡。

④ 據本行"又四月服至六月休",此處應該補充一個"服"字。

⑤ 此處據文意應補一"除"或"療"字。

⑥ 許建平認爲,此字右下角殘,須據醫理推斷。筆者録作"瘫"字,不一定正確。

腹脹下痢，腰背疼，痃癖氣塊，惡血積聚。生婆羅門國，似薑小黄，一名胡乾薑。"[①]宋代唐慎微《證類本草》卷六，引用了陳藏器的這一條目。對照天竺乾薑（胡乾薑）的主治功能來看，此處的"胡薑"應該是指"胡乾薑"。《圖經衍義本草》卷九亦云："天竺乾薑，胡乾薑。"敦煌P.3644《類書習字》中有"藥名：胡椒、漢椒、胡薑、□处、蓽茇、香附子、沙糖、石蜜、石塩、訶梨勒、阿麽勒、枇(?)梨勒、芭豆、白檳榔、獨活落、桂心、菖蒲根、乾薑、大黄、鬱金根"。這些藥不少是外來藥物。

從傳世的唐宋中醫著作來看，使用胡乾薑的藥方非常罕見，這跟該藥的貿易數量不大有關，因爲中土的乾薑入藥很普遍，不太需要印度薑。雖然内地罕見使用胡乾薑，但是，在吐魯番出土的大谷醫學殘卷中，有使用胡乾薑的藥方。大谷1052號《心痛方殘片之三》（擬名）、大谷3532號《反吐痢方殘片》（擬名）中，分别用胡乾薑來治療心痛和吐痢[②]。

唐代的兩種佛教字書，記録了天竺乾薑的名稱。龜兹僧人利言《梵語雜名》卷一："薑：阿捺囉迦（adraka）。乾薑：室哩（二合）誐吠囉（śrīgavera）。"[③]中天竺摩竭提國菩提樹下金剛座寺苾蒭僧怛多蘖多波羅、瞿那彌捨沙合著的《唐梵兩語雙對集》卷一："乾薑（室羅誐吠羅）、胡椒（麽哩者）、畢鉢（比里鉢，名三辛，怛里迦柱迦曩〔引〕摩）。"[④]室羅誐吠羅，應該是"室哩誐吠囉"，即梵語śrīgavera。麽哩者，即梵語marica。比里鉢，應該是"比鉢里"，即梵語pippalī。這三種藥物合稱爲"三辛"（或"三辛藥"、"三熱藥"），即"怛里迦柱迦曩〔引〕摩"，對應梵語tri-kaṭuka，"曩〔引〕摩"三字疑爲衍文。

陳天竺三藏真諦譯《實行王正論》卷一就提到了"三果及三辛"兩組常用藥物的合稱。唐代慧沼撰《金光明最勝王經疏》卷六《除病品第二十四》亦云："三辛者，一干（乾）薑、二胡椒、三畢鉢。"[⑤]因爲這三種藥物均是辛温之物，印度藥師用來做三粥，以去體内的冷風。《十誦律》卷二六的一個故事記載："佛在舍衛國。佛身中冷氣起，藥師言：應服三辛粥。佛告阿難：辦三辛粥。阿難受敕，即入舍衛城，乞胡麻、粳米、摩沙豆、小豆，合煮，和三辛，以粥上佛。"[⑥]這種三辛粥中還加入了胡麻、粳米、摩沙豆、小豆，屬於食療之法。食療也是印度醫方明的一種主要方法。

三辛不僅可以入粥，還可以入香。《瑜伽論記》卷一云："三辛香者，西國常合胡椒、必鉢、

---

① 陳藏器撰，尚志鈞輯釋《本草拾遺輯釋》，安徽科學技術出版社，2003年，第76頁。

② 陳明《殊方異藥：出土文書與西域醫學》，北京大學出版社，2005年，第189—203頁。

③ 《大正新修大藏經》第54册，第1238頁上。

④ 《大正新修大藏經》第54册，第1243頁上。

⑤ 《大正新修大藏經》第39册，第326頁上。又，《醫理精華辭彙》（*Siddhasārā-Nighaṇṭu*）指出："23-24：kaṇā、kṛṣṇā、upakulyā和śauṇḍī，被叫做māgadhikā，應該知道亦即長胡椒（pippalī）。它的根叫做長胡椒根（granthika）。25-26：胡椒（ūṣaṇa）應該知道是昧履支（marica）；乾薑（śuṇṭhī）即乾薑（viśva）；均是［藥力］强勁的藥物（mahauṣadha）。［以上］三熱藥（vyoṣa）應該知道即長胡椒、胡椒、幹薑這三種熱藥（kaṭu-traya），它亦稱作三辛藥（try-ūṣaṇa）。"参見陳明《印度梵文醫典〈醫理精華〉研究》，中華書局，2002年，第529頁。

⑥ 《大正新修大藏經》第23册，第187頁上。

干薑三味爲丸,欲食時,先呑此丸,除腹中惡,然後方食。”[①]三辛還用於密教儀軌之中。《陀羅尼集經》卷八《金剛阿蜜哩多軍茶利菩薩自在神力咒印品》云:“若求㖃古者,洒乾薑、畢鉢、摩唎遮(唐云胡椒)[②]總擣爲末,以蜜臘作摩奴沙形。以咒前藥,内其腹中,火前炙其摩奴沙形。口云:試迦㘓、試迦㘓、阿伊舍、阿伊舍。如是日日三遍作法,乃至八日,即阿伊舍。婦人丈夫一種通用。”[③]又,《文殊師利耶曼德迦咒法》卷一云:“又法:取那咄根,一咒一燒,滿一千八遍。惡人顛誑,又取三辛,還同如上,咒一千八遍。即令惡人身心熱惱,不知爲計。”[④]

北宋法賢譯《金剛薩埵説頻那夜迦天成就儀軌經》中,幾處提及了“三辣”、“三辣藥”、“三辣油”,雖無明確的列舉,但從譯名的構成方式來看,應即“三辛”或“三辛藥”的别譯。

在漢譯佛經,特别是唐代所譯的密教經典中,有數處使用了乾薑的藥方,至少用於三種方劑中:

(1)治療萎黄、眼黄、腹中氣塊大等症候。大唐中天竺三藏阿地瞿多(唐言無極高)譯《陀羅尼集經》卷八《金剛阿蜜哩多軍茶利菩薩自在神力咒印品》云:“若人不能食、萎黄、眼黄、腹中氣塊大、喘息不得、咽喉大痛,取石鹽、阿魏藥、訶梨勒、茴香子、乾薑、蓽鉢(畢茇)、胡椒,七味等分,各取半兩,共擣爲末。用沙糖和以爲丸,丸如棗大。空腹一服,服别一丸。無所禁忌。大肥、好顔色、豐足氣力。皆以牙印,印上諸藥,咒百八遍,然後方服。”[⑤]這個藥方是相當完整的,且與咒語合用。

(2)治毒蛇蠍之毒。唐代西天竺國三藏伽梵達摩譯《千手千眼觀世音菩薩治病合藥經》卷一云:“若有人等,爲惡毒蛇蠍所螫者,乾薑大小末,咒一七遍,著瘡上,立即除愈。”[⑥]

(3)用於大型的眼藥方中。比如,大唐天竺三藏菩提流支譯《不空罥索神變真言經》卷二七《斫芻眼藥成就品第六十二》云:

雄黄、牛黄、鉢怛囉　　海沫、胡椒、欝金香
紅蓮華鬚、胡乾薑　　青欝鉢囉華、蓽鉢
白栴檀香、商佉末　　檀黄根藥、小柏煎
斯藥鮮上數等量　　散惹那汁亦等量
石蜜、麝香、龍腦香　　多前藥分三分量
塗曼拏羅各别置　　大可畏明王真言
首末加持勿間絶　　精潔相和而合治

① 《大正新修大藏經》第42册,第335頁中。
② 摩唎遮,唐云胡椒,即marica。
③ 《大正新修大藏經》第18册,第858頁下。
④ 《大正新修大藏經》第21册,第95頁上。
⑤ 《大正新修大藏經》第18册,第854頁中。
⑥ 《大正新修大藏經》第20册,第103頁下。

盛置波斯瑠璃器　　　曼拏羅中像前置[①]

特別需要注意的是,此處的譯語爲"胡乾薑",也可證明陳藏器《本草拾遺》中所謂"一名胡乾薑"是正確的。又,唐代汉譯密教經典《大佛頂廣聚陀羅尼經》卷二《仙膏油品第十》云:"餘藥:天門[冬]、舍陀布澁波、蓮華及青蓮華、波羅(二合)、奔拏利迦、乾陀囉斯、必利亦語、白檀、訶梨勒、毗脾梨勒、阿摩勒(二十一遍練之,須上好者)、菖蒲、畢鉢、胡椒、胡乾薑、煎香、青木香,右以各等分,微火煎之,絞,勿令藥著底。咒師手把蘇摩那大支,咒打此藥。"[②]此方中也是"畢鉢、胡椒、胡乾薑"三種辛熱之藥同用。

2. 苦瓜飲子

飲子,作爲一種方劑的形態,出現於初唐或以前。清初醫家王晉三曰:"飲,清水也。方名飲子者,言其煎有法也。"[③]黎虎認爲,"'飲子'是一種以某些中草藥熬製的飲料,具有一定的醫療作用,但它不完全是藥,而可以視爲一種飲料。"[④]

孫思邈《備急千金要方》中僅有"犀角人参飲子"、"竹瀝飲子"、"蘆根飲子"、"杏仁飲子"等5個飲子方,在整部書的方劑總數中所佔比例確實偏低,這説明初唐時的飲子方還使用甚少。王燾《外臺秘要方》中摘録了"文仲《近效》療嘔逆麥門冬飲子方"、"麥門冬飲子方"、"烏梅飲子方"、"地黄飲子方"、"甘草飲子方"、"竹葉飲子"、"犀角飲子方"等40餘個飲子方,表明唐初至開元年間飲子方的使用在逐漸增多。唐宋的中醫傳世典籍中均無苦瓜飲子。瓜類的飲子僅見於《外臺秘要方》卷一七中的"崔氏療脚氣夏月須食瓜及瓜飲子方",然而該方的瓜"恐是木瓜",並非苦瓜。《外臺秘要方》引"《廣濟》療小兒心腹滿喫食不下地黄飲子方"中也使用了"訶黎勒"。北宋王兗撰《博濟方》中甚至有"鬼哭飲子"。

盛唐長安西市有專門的飲子店鋪,五代王仁裕《玉堂閒話》爲我們提供了形象的記載:"長安完盛日,有一家於西市賣飲子,用尋常之藥,不過數味,亦不閑方脈,無問是何疾苦,百文售一服,千種之疾,入口而愈。常於寬宅中置大鍋鑊,日夜剉斫煎煮,給之不暇。人無遠近,皆来取之,門市駢羅,喧闐京國。至有賫金守門,五七日間未獲給付者,獲利甚極。時田

① 《大正新修大藏經》第20册,第376頁下。另見陳明《作爲眼藥的烏賊魚骨與東西方藥物知識的流動》,《西域研究》2009年第1期,第108—121頁。

② 《大正新修大藏經》第19册,第165頁上。

③ 《太平惠民和劑局方》中有"清心蓮子飲",《嚴氏濟生方》中有"當歸飲子方"等。有關唐宋醫書中的部分飲子以及日本江户時期的飲子情況,真柳誠做過簡要的討論,參見真柳誠《漢方一話・処方名のいわれ61－参蘇飲》,《漢方診療》第17卷第4號,1998年8月,第4頁;《漢方一話・処方名のいわれ64－茯苓飲》,《漢方診療》第17卷第5號,1998年10月,第15頁;《漢方一話・処方名のいわれ81－当帰飲子》,《漢方医学》第24卷第2號,2000年3月,第82頁。又,真柳誠解説《目でみる漢方史料館(101):中国十一世紀の医事風景－「清明上河図」より》,《漢方の臨床》第43卷第10號,1996年10月,第1922—1924頁;《目でみる漢方史料館(103):江戸期の医事風景》,《漢方の臨床》第43卷第12號,1996年12月,第2162—2164頁。

④ 黎虎主編《漢唐飲食文化史》,北京師範大學出版社,1998年,第251頁。

令孜有疾，海内醫工召遍，至於國師待詔了無其徵。忽見親知白田曰：'西市飲子何妨試之？'令孜曰：可。遂遣僕人馳乘往取之，僕人得藥，鞭馬而廻，將及近坊，馬蹶而覆之。僕既懼其嚴難，不復取去，遂詣一染坊，丐得池脚一餅子，以給其主。既服之，其病立愈。田亦袛知病愈，不知藥之所来，遂償藥家甚厚。飲子之家聲價轉高，此蓋福醫也。近年，鄴都有張福醫者亦然，積貨甚廣，以此有名，爲蕃王挈歸塞外矣。"(《太平廣記》卷二一九引之)[①]此"飲子之家"的熱鬧喧騰、價高藥貴之情狀與今日"養生神醫"之術流行何其相似也。五代時期鄴都的張福醫居然還被蕃王挈歸塞外，説明飲子之法可能流寓域外。這也從側面證實絲綢之路確實有飲子方的使用。宋代的飲料品種日益增多，孟元老《東京夢華録》中有清楚的記載，甚至在張擇端的《清明上河圖》中也有飲子鋪的形象描繪[②]。

與苦芃容易混淆的是苦瓠，後者在唐代醫方書中多見，《本草拾遺》中亦有。又，唐代慧琳《一切經音義》卷一四釋《大寶積經》第七十四卷的"苦瓠"條云："胡故反。《考聲》云：瓜，瓠也。郭璞《注爾雅》云：瓠，[弗/瓜]也。味苦者，有毒，不堪食，可入藥用。《説文》：匏也，從瓜，夸聲也。夸音，呼故反並)。"[③]唐人用苦瓠入藥而不是食用。

明代以前的中醫書没有記載苦瓜，明初朱橚領銜編寫的植物圖譜《救荒本草》開始將苦瓜列入，李時珍《本草綱目》卷二八"苦瓜"條亦沿襲之，並有"時珍曰：苦瓜原出南番，今閩、廣皆種之。……按費信《星槎勝覽》云：'蘓門荅剌國一等瓜，皮若荔枝，未剖時甚臭如爛蒜；剖開如囊，味如酥，香甜可口'，疑此即苦瓜也。"[④]此"一等瓜"在費信《星槎勝覽》的原文是"一等果"，與現在的苦瓜顯然並非一物。

明代醫家認爲苦瓜出自熱帶的南洋地區，後引入福建與嶺南。方以智《物理小識》卷六"飲食類"中的"解荔熱"條云："食荔多而醉者，以殼浸水飲之則解。粤人或以苦瓜，或以蜜、以鹽。"這説明明末嶺南人已種植和食用苦瓜。而羽042R《藥方》中的"苦芃飲子"則可以將以往醫家所不知曉的苦芃藥用的歷史大大提前。

承顔宜葳博士相告，此卷子中的"苦芃"可能是19世紀及以前西醫的一種常用瀉藥"藥西瓜"(英文名 colocynth，bitter gourd，wild gourd 苦瓜)，是紀元前的雅利安人带到印度的，《聖經》、《古蘭經》和《回回藥方》等典籍中均提及此藥[⑤]。印度醫書《醫理精華》中的"大苦藥"、《妙聞本集》中的"大苦酥藥"以及新疆庫車出土的《鮑威爾寫本》中的"大苦酥藥"等藥方，都使用了藥西瓜，主治由風和膽汁所引起的疾病[⑥]。儘管不能斷定此卷子中的"苦芃"就是"藥

---

① 李昉等編《太平廣記》，中華書局，2003年，第1679—1680頁。另參見浦向明《玉堂閒話評注》，中國社會出版社，2007年。
② 周宝珠《釋<清明上河圖>中的飲子》，《中原文物》1996年第1期，第97—99頁。
③ 《大正新修大藏經》第54册，第393頁上。
④ 李時珍《本草綱目》，劉衡如點校，人民衛生出版社，2000年，第1705—1706頁。
⑤ 引自顔宜葳2010年11月26日給筆者的电子郵件。英國皇家植物園(The Kew Gardens)給藥西瓜下的全面定義，見"Entry for Citrullus colocynthis (Linn.) Schrad. [family CUCURBITACEAE]"，http://plants.jstor.org/upwta/1_1178。
⑥ 陳明《印度梵文醫典〈醫理精華〉研究》，第39—45頁。

西瓜",但這樣的思考是很有價值的。

3. 訶利勒、毗利勒、阿没勒

訶利勒即訶梨勒(梵語harītakī),毗利勒即毗醯勒(梵語vibhītaka),阿没勒即菴摩勒(或阿摩勒,梵語āmalaka),這三種藥在中古時期合稱爲"三果藥"(tri-phalā),李肇《唐國史補》中也稱爲"三勒"。陳藏器《本草拾遺》中以"勒"结尾的药名還有:池德勒、元慈勒、必似勒。後三者的具體對譯還有待考證。

這三種藥是很典型的印度藥物,在生命吠陀醫著乃至波斯、阿拉伯醫著中均有相當廣泛的使用度。在六朝至隋唐之際,這三種藥傳入中土,後被引入蘇敬《新修本草》,得到了醫家的使用。這三種藥在中土還可以配製成類酒的果漿或者飲子,稱爲"三勒漿"或"三果漿",其傳播的歷程頗堪注意[①]。

4. 索邊丸

索邊一藥,未見於其他傳世文獻或者出土殘卷,也就不可能是中藥。該詞無疑是一個音譯詞。從該方劑的用途來看,筆者懷疑"索邊"可能是《本草拾遺》中的"數低"。"索邊"與"數低"可能是同一藥物的不同音譯名[②]。陳藏器指出:"數低,味甘,温,無毒,主冷風、冷氣,下宿食不消、脹滿。生西蕃,北土亦無有,似茴香,胡人作羹食之。"[③]明代徐應秋撰《玉芝堂談薈》卷二八列舉梵語藥名時,有"數低:茴香"一語。實際上,"數低"是"似茴香",是否等於茴香還有待考證;再者,"數低"之名不見得就是源出梵語,很有可能是西域的某一地方語言。

對"索邊"的詞源考察,還可以有另一種思路。或許"索邊"是某個梵語詞的不完整翻譯。筆者檢索到《唐梵兩語雙對集》卷一的"大戟:素韈拏乞施囉。"此"大戟"所對應的梵語音譯詞"素韈拏乞施囉"的前兩個音節"素韈",也有可能是"索邊"的另一種音譯。不過,漢譯佛經中"大戟"藥名出現甚少,在六朝到宋初的中醫典籍中,也没有將大戟與外來藥物合用的方子。《千金要方》卷三九中的"耆婆丸方"(或謂"千金萬病耆婆丸")中使用了大戟,但該方僅僅是託名印度佛陀時代的名醫耆婆(Jīvaka)而已,本身與印度醫學關係不大。大戟是常用的中藥,也可能與"索邊丸"没有任何的關聯。因此,這些問題都需要日後做更深的研究。

---

① 陳明《"法出波斯":唐代的"三勒漿"源流考》(待刊稿)。

② "索邊"的中古擬音應是:索sok(心母,鐸部,入聲)、邊pian(幫母、元部、平聲)。"數低"的中古擬音應是:數shiwo(山母,侯部,上、入兩讀)、低tiei(端母、脂部)。"數"和"索"可以相通,但"邊"和"低"没有關聯,唇音和舌頭音無相通之理。此據胡敕瑞相告,特致謝忱!

③ 《本草拾遺輯釋》,第88頁

5. 安悉香

即安息香，兩種譯法在漢譯佛經中均多見。義淨譯《金光明最勝王經》卷七《大辯才天女品第十五》的譯注中指出安息香的音譯爲“窶具攞”。慧琳《一切經音義》卷四五云：“尗尗羅香：此釋云安息香也。”[①]唐代西天竺國三藏伽梵達摩譯《千手千眼觀世音菩薩治病合藥經》卷一云：“若有人等所求願，而欲請求觀世音自在菩薩摩訶薩者，取拙具羅香，咒三七遍燒。時觀世音菩薩必即來到（拙具羅香者，安悉香是也）。”[②]“窶具攞”、“尗尗羅”與“拙具羅”，均爲梵語guggulu的音譯詞。又，大唐天竺三藏阿地瞿多譯《陀羅尼集經》卷一《釋迦佛頂三昧陀羅尼品第一》云：“若國界内滯雨不息，作白光明印，誦大心咒。奉請佛，安置坐華座上，即燒求羅香（唐云安悉香也）、薰陸香，供養佛訖。”[③]因此，“求羅香”是guggulu（安悉香）的一種略譯名。

義淨譯《根本説一切有部毗奈耶藥事》卷一云：“五種黏藥者：所謂阿魏、烏糠、紫礦、黄蠟、安悉香。阿魏藥者，謂阿魏樹上出膠。烏糠者，謂娑羅樹出膠。紫礦者，樹枝上出汁。黄蠟者，謂蜜中殘出也。安悉香者，樹膠也。”[④]印度吉爾吉特地區（今屬巴基斯坦控制）上世紀三十年代出土了梵本《根本説一切有部毗奈耶藥事》（*Bhaiṣajya-vastu*），其中的對應段落爲：

pañca jatūni / hiṅguḥ takastakakaṇīm tadūgataśca /
tatra hiṅguḥ hiṅgu-vṛkṣasya niyūṃsaḥ (niryāsaḥ) //
sarjarasaḥ sūlavṛkṣasya niryāsaḥ // [⑤]

對比可見，梵本《根本説一切有部毗奈耶藥事》中並無安息香的名目。

6. 西阿魏

羽042R《藥方》中抄寫作“阿ᵛ西魏”，前加的“西”字不一定是衍字，因爲後文有“西馬近子”之寫法。或許此“西”是表示“西方”的意思。阿魏是絲綢之路流通較廣的藥物。《北史》卷九七、《隋書》卷八三記載漕國出産阿魏。義淨《南海寄歸内法傳》卷三記載了印度的藥物出産情況，指出“西邊乃阿魏豐饒”，西北印度與波斯也是阿魏的産地。因此，“西邊乃阿魏豐饒”與“西阿魏”之説頗能吻合。

---

① 《大正新修大藏經》第54册，第606頁上。
② 《大正新修大藏經》第20册，第103頁下。
③ 《大正新修大藏經》第18册，第790頁下至791頁上。
④ 《大正新修大藏經》第24册，第1頁中。
⑤ Sitansusekhar Bagchi, ed., *Mūlasarvāstivādaviaayavastu*, vol.1, Buddhist Sanskrit Text No.16, Darbhanga: The Mithila Institute of Post-graduate Studies and Research in Sanskrit Learning, 1967. p.1. 另見陳明《印度梵文醫典〈醫理精華〉研究》，第281—284頁。

《新唐書》卷四指出:"北庭都護府土貢陰牙角、速霍角、阿魏截根。"北庭都護府的土貢阿魏截根不一定是當地所産,很可能是絲綢之路貿易的商品。吐魯番出土文書《唐天寶二年(743)交河郡市估案》中的大谷3043號殘片記載,"阿魏煎壹兩　上直錢捌文　次柒文　下陸文"。這種"阿魏煎"就是阿魏中的上品。《一切經音義》卷一〇〇云:"薺苨(上,齊祭反;下,泥底反,藥名也。言阿魏根似此藥,而臭如大蒜,煎成阿魏藥。"亦説明唐代的阿魏藥是可以用來"煎"的[①]。王燾《外臺秘要方》卷三一的"古今諸家煎方六首"録有"《廣濟》阿魏藥煎方一首"。《廣濟》即唐開元十一年(723)頒佈天下的方書《廣濟方》(或稱《開元廣濟方》)。

阿魏在敦煌有"阿魏酒方"。阿魏在唐代醫書中有十幾條藥方使用,數量較少。主要的方劑有孫思邈的《千金翼方》卷二一"萬病"中用於治療癩風的"阿魏雷丸散"、《廣濟》中的"吃力伽丸方",以及《外臺秘要方》卷一三所引"《崔氏》療鬼氣、辟邪惡、阿魏藥安息香方"等。其中,後者出自唐代崔知悌《崔氏纂要方》(約成書於七世紀中期)第七卷,該方的傳播路徑可以作爲唐代前期的使用了外來藥物的方劑(或者外來藥方)的傳遞例證。"《崔氏》療鬼氣、辟邪惡、阿魏藥安息香方:阿魏藥即《涅槃經》云央匱(hiṅgu)是也。……禮部孫侍郎家中有此病,所在訪問,有人從梁漢來,云官人百姓服此得效者十餘家。孫侍郎即令依方進服,七、八日即效,便以此法傳授親知,得驗者非一。余時任度支郎中,欲廣其效,故録之。出第七卷中"[②]該方最初在梁漢地區的官員與民衆之間流行,後來由旅行者傳給了孫侍郎,在使用有效之後,再傳給孫家的親戚朋友,最後由擔任度支郎中的崔知悌記録了下來。崔知悌的所得應該是來自同朝爲官的禮部孫侍郎。在這個藥方的傳播過程中,有兩個因素起到了重要的作用,即"得驗"和"廣效",前者是傳播的基礎,若無效則無須傳;後者是傳播要擴大化的原因,正是當時藥方"傳信"的反映。這與前世"禁方不傳"的做法相反,説明了社會風氣的改變。所傳播的人群主要是官員、"親知"兩個圈子,長途的旅行者也承擔了重要的傳遞者角色。

7. 黑鹽

《後漢書》卷一八〇記載天竺國有黑鹽。《新唐書》更説明南天竺出黑鹽。《四分律》卷五九列出印度主要的十種鹽,即"有五種鹽:青鹽、黑鹽、毗荼鹽、嵐婆鹽、支都毗鹽,是爲五。復有五種鹽:土鹽、灰鹽、赤鹽、石鹽、海鹽,是爲五。"[③]黑鹽對應的梵語爲viḍa-lavaṇa。《大唐西域記》卷一一云:信度國"多出赤鹽,色如赤石,白鹽、黑鹽及白石鹽等,異域遠方以之爲藥。"[④]同樣的記載見於《大慈恩寺三藏法師傳》卷四:"從此又東行七百餘里,至信度國(西印度境)。

① 另參見姚崇新《中外醫藥文化交流視域下的西州藥材市場》,《文史》2009年第四輯。

② 《宋版外臺秘要方》,(東洋醫學善本叢書5),日本東洋醫學研究會印製,1981年,第253頁。另見王燾撰、高文鑄校注《外臺秘要方》,華夏出版社,1997年,第244頁。

③ 《大正新修大藏經》第22册,第1006頁上。

④ 玄奘、辯機原著,季羨林等校注《大唐西域記》,中華書局,1985年,第928頁。

土出金、銀、鍮鉐、牛、羊、駱駝、赤鹽、白鹽、黑鹽等，餘處取以爲藥。”[①]這清楚地表明西印度境的信度國出産的黑鹽作爲藥物，輸送到了異域遠方，絲綢之路上有信度國的黑鹽，是不足爲奇的。又，《隋書》卷八十三記載漕國出産黑鹽。可能黑鹽的産地非止一處。

黑鹽的具體用途，見於《宋書》卷五九、《北史》卷三三、《魏書》卷五三中提到的九種鹽，即“黑鹽治腹脹氣滿，細刮取六銖，以酒服之”。隋唐的中醫典籍中未見使用黑鹽，本寫卷正好補充了該藥在敦煌一綫的絲路上使用的環節。

8. 蓽撥

梵語Pippalī的音譯，即“長胡椒”，乃前文所提及的“三辛藥”之一。筆者在《印度梵文醫典<醫理精華>研究》一書中[②]，對此藥有較爲詳細的討論，此不贅述。

9. 骨咄齋(犀)

骨咄齋，應該是指骨咄犀。該物又稱作“骨篤犀”，主要見於宋代文獻之中。宋代洪皓《松漠紀聞・補遺》云：“契丹重骨咄犀，犀不大，萬株犀無一不曾作帶，紋如象牙，帶黄色，止是作刀把，已爲無價。”宋代周密的《雲煙過眼録》云：“骨咄犀，乃蛇角也。其性至毒，而能解毒，蓋以毒攻毒也。”《遼史・道宗紀一》提到了此物，“壬戌，詔夷離堇及副使之族並民如賤，不得服駝尼、水獺裘，刀柄、兔鶻、鞍勒、珮子不許用犀玉、骨突犀；惟大將軍不禁。”這正說明此物的珍貴。元代史浩《兩鈔摘腴》云：“今所謂骨拙犀，乃蛇角也，以至毒能解毒，故曰蠱毒犀。”元代陶宗儀《南村輟耕録》卷二十九“骨咄犀”云：“蛇角也。其性至毒，而能解毒，蓋以毒攻毒也，故曰蠱毒犀。《唐書》有古都國，必其地所産，今人訛爲骨咄耳。”[③]元代劉郁《西使記》云：“骨篤犀，即大蛇角，出西番。”李時珍在《本草綱目》卷四三“蛇角”條中，也引用了《大明會典》、劉郁《西使記》、曹昭《格古論》、洪邁《松漠紀聞》等文獻中的記載。可見作爲藥物使用的骨咄犀(蛇角)主要用來解毒。

10. 火炭子

火炭子是一種果子。在隋唐五代的文獻中，未見提及火炭子。宋代范成大《桂海虞衡志》“志果”云：“火炭子，如烏李。”[④]宋代周去非《嶺外代答》卷八同之。宋代孟元老《東京夢華録》卷二“飲食果子”下記載，小孩兒托盤販賣的乾果子中就有一種“林檎旋烏李”。

---

① 慧立、彦悰著，孫毓棠、謝方點校《大慈恩寺三藏法師傳》，中華書局，2000年，第94頁。
② 陳明《印度梵文醫典〈醫理精華〉研究》，第73—78頁、第176—178頁。
③ 陶宗儀《南村輟耕録》，中華書局，1959年，第360頁。
④ 范成大《桂海虞衡志》收入《范成大筆記六種》，孔凡禮點校，中華書局，2002年，第118頁。

11. 西馬近子

筆者認爲，與"西阿魏"一樣，"西馬近子"的"西"也可能意指"西方"。"馬近子"可能就是指馬芹子。義淨譯《金光明最勝王經》卷七《大辯才天女品第十五》中列舉了馬芹的音譯名"葉婆儞"[①]，所對應的梵語可能爲sophaghni。慧琳《一切經音義》卷二九云："馬芹：近斤反，子似蒔羅子。"[②]五代李珣《海藥本草》的"蒔蘿"條云："謹按《廣州記》云：生波斯國。馬芹子即黑色而重，蒔蘿子即褐色而輕。主膈氣、消食、温胃、善滋食味。多食無損，即不可與阿魏同合，奪其味爾。"[③]可見，波斯國出產蒔蘿。蒔蘿又稱小茴香。《爾雅》釋馬芹爲"胡芹"，《通志》釋爲"野茴香"，因此，《廣州記》認爲馬芹子與蒔蘿子僅僅是顏色與輕重不同而已。此前蘇敬《新修本草》菜部卷第十八指出："馬芹子，味甘、辛，温，無毒。主心腹脹滿，下氣，消食。調味用之，香似橘皮，而無苦味。"[④]這是指本地的馬芹子，並未涉及與波斯的關係。因爲李珣是"土生波斯"，對域外藥物瞭若指掌，因此，他的《海藥本草》纔能辨析波斯所產馬芹子的性味與功能。宋初《開寶本草》指出，蒔蘿"生佛誓國，如馬芹子，辛香，一名慈謀勒"。佛誓國，即南海的室利佛誓國(Srivijaya)，説明宋初由於海路貿易的興盛，醫家接觸並認識到來自室利佛誓國的蒔蘿。

馬芹子在敦煌有實用的場合。S.5927Va《戌年(?)某寺諸色斛斗入破曆算會殘卷》："馬芹子貳勝半，草豉壹勝，充解齋用。"馬芹子、草豉同時作爲食用的原料，"是解齋時的特殊食品，是敦煌僧人在解齋時做藥膳的原料之一"[⑤]。

12. 闍磨咄

筆者懷疑"闍磨咄"是"苦弭哆"的另一種音寫。唐代義淨譯《金光明最勝王經》卷七《大辯才天女品第十五之一》，所列的香藥中，"甘松"有一個譯注爲"苦弭哆"。在《大正藏》版本中，"苦"字寫作"苦"字，但附注指出，[宋]、[元]、[宮]、[西]本中均作"苦"字[⑥]。敦煌本P.3230《金光明最勝王經》卷七中抄寫爲"苦弭哆"。《大正藏》版本《金光明最勝王經疏》(唐代慧沼撰)卷五則誤寫作"弭苦哆"。

梵本《金光明經》(*Suvarṇaprabhasa-sūtra*)中，與義淨所譯的三十二種香藥名不能一一對應，少了兩種，且詞序不同。李時珍《本草綱目》中依《金光明經》指出其梵文爲"苦彌哆"。勞費爾(Laufer)《中國伊朗編》中列出"苦彌哆"對音爲ku-mi-ci，梵文爲kuñci或kuñcika，他説

---

① 《大正新修大藏經》第16册，第435頁上。
② 《大正新修大藏經》第54册，第502頁上。
③ 李珣《海藥本草》(輯校本)，尚志鈞輯校，人民衛生出版社，1997年，第30頁。
④ 蘇敬等撰，尚志鈞輯校《新修本草》(輯復本第二版)，安徽科學技術出版社，2005年，第274頁。
⑤ 高啓安《唐五代敦煌飲食文化研究》，民族出版社，2004年，第39、41頁。
⑥ 《大正新修大藏經》第16册，第435頁上。

李時珍是錯的,梵文中甘松香是另一詞gandhamāṃsī[①]。實際上,根據梵本、敦煌寫本以及其他的刻本版本的資料,可以確證"苦彌哆"中的"苦"字是"苫"形誤,而勞費爾根據"苦彌哆"去推導梵音並不正確。《大正藏》本的附注"弭哆,misganta",亦誤。《金光明最勝王經》卷九中,義淨用"苫跋羅"對譯梵語藥叉名Samvara,而《金光明經》卷三中相應的譯名爲"睒摩利子",可見"苫"與"睒"是梵語Sa的音譯形式。而義淨同時將"芎藭"加注爲"闍莫迦",對譯śāmyaka;將"苟杞根"加注爲"苫弭",對譯śamī,可以發現,"苫"與"闍"一樣對譯的就是śā或者śa。在《梵和大辭典》中,śyāmaka指芎藭,也被譯爲"甘松香"。甘松香指一種敗醬科植物,學名Nardostachys　jatamansi。印度《醫理精華詞彙》中,甘松香的三個辭彙是māṃsī、nalada、jaṭa(參見SiN.49條)。其中,māṃsī與gandhamāṃsī也是同義詞。《大佛頂廣聚陀羅尼經》卷五《愛樂藥法品第十七》中對"咜斯香"加注爲"甘松香是"[②],所謂"咜斯香"就是gandhamāṃsī或者māṃsī的對譯。筆者初步判斷,śāmyaka與śyāmaka是有關聯的詞語,而"闍磨咄"、"苫弭哆"、"闍莫迦"是同詞的異譯,但前兩者與後者所指也可能不是同一物。

13. 石蜜

指提煉過的白糖,主要是冰糖,其梵語爲śarkarā。敦煌出土的P.3303《西天五印度甘蔗製糖法》中,稱之爲"煞割令",季羨林先生就是從此殘卷中的"煞割令"(śarkarā)一詞,深入研究,而撰成一部名著《蔗糖史》[③]。這已經是學界的佳話。該書中對石蜜研究甚詳,無須筆者在此饒舌。

此方中用石蜜來治療"風淡(痰)"。敦煌出土S.76《食療本草》殘卷中有"石蜜"條,主治"心腹脹氣,口乾渴"[④]。

14. 揭(獨)頭蒜

《外臺秘要方》中有"獨顆蒜"和"獨頭蒜"兩種。敦煌出土P.3596《不知名醫方第九種殘卷》中有"又方:阿魏酒方。獨顆蒜一頭,書黑服。"[⑤] 又,P.2666《單醫方殘卷》:"取獨頭蒜兩顆。"[⑥]

---

① (美)勞費爾(Laufer)著,林筠因譯《中國伊朗編》,商務印書館,2001年重印,第39—40頁。
② 《大正新修大藏經》第19册,第173頁下。
③ 季羨林《文化交流的軌跡:中華蔗糖史》,經濟日報出版社,1997年。又,《季羨林文集》第九卷《糖史(一)》、《季羨林文集》第十卷《糖史(二)》,江西教育出版社,1998年。又,季羨林《蔗糖史》,中國海關出版社,2009年。
④ 郝春文主編《英藏敦煌社會歷史文獻釋録》(第一卷),科學出版社,2001年,第56頁。
⑤ 馬繼興主編《敦煌醫藥文獻輯校》,江蘇古籍出版社,1999年,第357頁。
⑥ 馬繼興主編《敦煌醫藥文獻輯校》,第250頁。

15. 万金丸

在隋唐醫籍中没發現有“万金丸”。很顯然,這是一個方劑的名稱。《外臺秘要方》中引用了一部醫書《萬全方》,“萬全”與“萬金”字形接近,二者是否有關? 還需要更多的證據來討論。

16. 金剛王方

在其他的文獻中也未見到此名。從“金剛王”的名稱來看,這是一個與印度佛教有關的藥方,該名可還原爲梵語 Vajra-rāja或 Vajra-rajas。這是一個佛教菩薩的名號。筆者暫未检索到同名的印度藥方。

從該寫卷的結構來看,這是一個由基本上具有同類作用的諸方所組成的方書。由於寫卷的殘缺,尚不能判定它是否全部由治療風病的藥方所構成,或者還有另外其他幾組不同的藥方,但無論如何它是一部醫方集,而且是屬於按照治療不同疾病的藥方組成的。此外,值得深思的是,骨咄犀、火炭子,這兩種始見於宋代文獻的藥物,會在本殘卷中出現。這或許提供了某種時代信息,即該寫卷屬於五代宋初的著作。

二、羽043《换鬚髮方》與P.4038的録文與文本分析

羽043是册子粘葉本,實際上有兩份抄寫的内容,字跡有所不同,由於有些字的寫法非常相似,因此,疑爲同一人在不同時期所抄。前者共11行,其内容與孫思邈《備急千金要方》卷第十七“肺脏”的“肺脏脈論第一”,有非常相似之處,但二者又不能完全對等。其作用可能相當於《换鬚髮方》的序言部分,其録文如下:

1:論云:肺藏①魄,魄藏者任物②之情(精),主肺爲上將
2:軍使、在[上行]③,西方金,爲五藏之華[蓋]④。隨神往來,謂
3:之魂;並精出入,謂之魄。魄者,主肺之藏也。鼻爲
4:肺之官,爲肺氣通於鼻,然後[能知]⑤臭香,循

① 許建平認爲,該字似爲一草形不規範的“藏”字。從之。一般的中醫理論有“肺主魂”之説。
② “任物”兩字旁各有重文符。今删。
③ 許建平認爲,“使”後可補“[位]”字,即“使[位]在[上行]”。而據孫思邈《備急千金要方》卷第十七所謂“爲上將軍使在上行”,因此,此處可不補“位”字。
④ 筆者原録作“[華]蓋”,許建平指出,這字是華,不是蓋。從之。
⑤ 許建平認爲,“然後”後可補“能知”兩字。從之。又,“然後[知]”亦通。

5:環紫官,中[①],榮於髮,外主於氣,内主胷,与

6:乳相當,主辛[②]。[肺]重三斤二(三)兩,六[③]兩耳,凡八。

7:主藏魄,号魄藏,隨節應會,故云肺藏氣。

8:[肺]有病則鼻口張[④],若實熱則喘逆氣急,

9:其陽氣盛[⑤];若虚寒則欬息下(不)利[⑥]少氣[⑦],

10:其陰氣盛[⑧]。盡其源,測其虚實,万不失一[⑨]。

11:凡人精氣并於肺則悲[⑩],悲則傷魄矣。

這段“論云”似乎沒有結束,也不是與下文“鬚髮”直接相關的理論闡述,雖形式看似序言,卻在内容上又有較大差距。此段醫論文字主要闡述的是有關肺藏的學説,孫思邈《備急千金要方》卷第十七(肺藏)“肺藏脈論第一”的文字對應如下:

論曰:肺主魄,魄脏者,任物之精也,爲上將軍使,在上行,所以肺爲五藏之華蓋。並精出入謂之魄,魄者,肺之藏也。鼻者,肺之官,肺氣通於鼻,鼻和則能知香臭矣。循環紫宫,上出於頰,候於鼻,下迴肺中,榮華於發,外主氣,内主胸,與乳相當,左乳庚,右乳辛。肺重三斤三兩,六葉兩耳,凡八葉,有十四童子、七女子守之,神名鳥鴻。主藏魄,號爲魄脏,隨節應會。故云:肺藏氣,氣舍魄,在氣爲咳,在液爲涕。肺氣虚則鼻息【不】利少氣;實則喘喝,胸憑仰息。[⑪]

不僅如此,羽043中的文句還多能與傳世的中醫論著相印證。略舉幾例如下:

(1)所謂“肺爲上將軍”者,敦煌本P.2115V張仲景撰《五藏論一卷》云:“天有五星,地有

---

① 沈澍農指出,此處“循環紫宫”後衹有一個“中”字,據孫思邈《備急千金要方》卷第十七的“循環紫宫,上出於頰,候於鼻下,迴肺中”可知,“中”前漏掉了數個字,或可補爲“[上出於頰,候於鼻下,迴肺]中”。參見孙思邈原著,高文柱主编《藥王千金方》,华夏出版社,2004年,第297頁。以下所引《備急千金要方》版本,均據此書。

② 孫思邈《備急千金要方》卷第十七云:“左乳庚、右乳辛。”(《藥王千金方》,第297頁)

③ “葉”的避讳字,下同。

④ 孫思邈《備急千金要方》卷第十七云:“扁鵲曰:肺有病則鼻口張,實熱則喘逆,胸憑仰息。”(《藥王千金方》,第298頁)

⑤ 沈澍農指出,此爲“盛”字,下行(即第10行)同。從之。

⑥ 沈澍農指出,“下利”,據《靈樞·本神》,應校爲“不利”。另見《藥王千金方》,第298頁,注釋7:“下,山田業廣曰:或曰‘下’恐‘不’誤。”

⑦ 孫思邈《備急千金要方》卷第十七云:“其陽氣壯,則夢恐懼等。虚寒則咳息下(不)利少氣。”(《藥王千金方》,第298頁)

⑧ 孫思邈《備急千金要方》卷第十七云:“其陰氣壯,則夢涉水等。”(《藥王千金方》,第298頁)

⑨ 許建平認爲,“源”上尚有一字,難識;“涉”處似爲“測”字;這句的句讀可能是“盡□源,測虚實,萬不失一”。實際上,在“虚”前尚有一字。沈澍農指出,此句可讀作:“則陰氣盛,盡其源,測其虚實,万不失一。”第9、10兩行的標點亦參考了許全勝的意見。

⑩ 孫思邈《備急千金要方》卷第十七云:“肺在聲爲哭,在變動爲欬,在志爲憂。憂傷肺,精氣并於肺則悲。”“并”字,在有些版本中作“共”。參見《藥王千金方》,第298頁。

⑪ 《藥王千金方》,第297頁。

五岳，運有五行，人有五藏。所以肺爲將軍，脾爲大夫，心爲帝王，肝爲丞相，腎爲列女。”[①]

（2）所謂“爲五藏之蓋”者，《諸病源候論》卷二一云：“肺主氣，爲五臟上蓋。”《備急千金要方》卷三云：“治肺勞熱，不問冬夏老少、頭生白屑，搔癢不堪，然肺爲五藏之蓋，其勞損傷肺，氣沖頭頂，致使頭癢，多生白屑，搔之隨手起，人多患此，皆從肺來，世呼人爲頭風也。”[②]

（3）所謂“隨神往來，謂之魂；並精出入，謂之魄”，此句可參《靈樞經》卷二云：“歧伯答曰：天之在我者德也，地之在我者氣也，德流氣薄而生者也，故生之來謂之精，兩精相搏謂之神，隨神往來者謂之魂，並精而出入者謂之魄，所以任物者謂之心，心有所憶謂之意，意之所存謂之志。”

（4）所謂“西方金”者，《備急千金要方》卷一七云：“秋脈如浮，秋脈肺也，西方金也，萬物之所以收成也，故其氣來輕虛而浮，來急去散故曰浮，反此者病。”[③]

（5）所謂“[肺]有病則鼻口張，若實熱則喘逆氣急”，可參《備急千金要方》卷一七云：“扁鵲曰：肺有病則鼻口張，實熱則喘逆，胸憑仰息。其陽氣壯，則夢恐懼等，虛寒則咳息下（不）利少氣。其陰氣壯，則夢涉水等。肺在聲爲哭，在變動爲咳，在志爲憂。憂傷肺，精氣共於肺則悲。”[④]

（6）所謂“凡人精氣并於肺則悲，悲則傷魄矣”，可參《黄帝内經素問》卷七：“五精所并，精氣并於心則喜，并於肺則悲，并於肝則憂，并於脾則畏，并於腎則恐，是謂五并虛而相并者也。”[⑤]

因此，從醫學理論的角度看，此段“論云”並未超出六朝隋唐中醫傳統論述的範圍，也就是說，它没有過多的理論創新。若從文字的角度來看，它又不是照抄孫思邈《備急千金要方》卷第十七（肺臟）“肺臟脈論第一”，這説明在孫思邈的時代（或者其後世）存在著兩種論述肺臟的表達方式，二者文字有出入，内容卻無差池。

羽043中緊接著“論云”的就是《换鬚髮方》。《换鬚髮方》的録文如下：

【首題】：换鬚髮方　　譚家得

1：婆羅得一顆，肥潤新者，母丁香一顆如大杏

2：人（仁）大，生新者上，

3：右兩般以生鐵鎚於瓮瓦椀中打碎，相和細研，

4：藥乾，即下生薑汁研，直取細膩如微塵茫茫[⑥]。

5：又以生薑汁重研千百轉，如稀糊，即收入生鐵

① 馬繼興主編《敦煌醫藥文獻輯校》，第56頁。

② 《藥王千金方》，第248頁。

③ 《藥王千金方》，第297頁。

④ 《藥王千金方》，第298頁。

⑤ 郭靄春主編《黄帝内經素問校注》，人民衛生出版社，1992年，第335頁。

⑥ 許建平懷疑不是“茫”字。又，筆者檢索《食醫心鏡》：“下氣消食，并茶青色訶梨一枚，打碎爲末，銀器中水一大升煎，三兩沸後，下訶梨更煎三五沸，便如麴塵色，著少鹽服。”有“麴塵色”之説，是否此處可釋讀爲“色”字，尚難確定。

6:合子中。若[1]用即以竹枝子取藥如油麻大,先點

7:鬚所,拔[白毛]訖,火急[2]。又取藥一兩點,點鬚孔訖,當

8:日不得洗,至來日洗[3]。用洗手面,三日不得使[4]澡豆、

9:皂莢。三日已後,即生黑也。其藥使用已後乾硬,

10:臨用時,准前以薑汁用鐵鎚重研,如稀糊,使用,

11:五年不変[5]。

12:　　　　又方

13:菴摩勒一顆新好者　婆羅得一顆肥潤者

14:母丁香兩顆新者

15:右三般以生薑汁准前方細研,如稀糊,取露

16:蜂窠一房,以藥滿蜂窠孔中盛之訖,兩個

17:瓷椀上下合著,經三日後,卻[6]取藥出。又取[生]

18:薑汁用生鐵鎚[7]重研,使用。一依前方,妙於前

19:方,十年不変。

20:　　　　又方

21:取七月七日百合根熟搗,瓷瓶中盛,取器物

22:逐大小令滿,又重以瓶器重(盛)之,以臘紙密封,懸[8]

23:於户楣上,陰之一百日。用依前方,先點後拔,

24:拔後重點,三日後即黑生也。一年不変。

25:　　　　染鬚法

26:取槐根自流汁,斫斷即有汁流,

27:以瓷瓶子收之,可得五合已來,以生碎鐵二兩入

28:汁中浸,經半年已來,瀉出於鐵合中,取没石

29:子一顆、梧桐子一顆、穀[9]實一升,搗取汁,一時

30:收槐汁中。要染即以皂莢水洗鬚,待乾

① 筆者曾録爲"盛"字,屬上讀。許建平認爲,這個不當是"盛"字,以下幾個"盛"字可證。不如釋成"若"字、屬下讀,尚於形可依,但不確。沈澍農也認爲是"若"字。從之。

② "火急":"急手"的意思。

③ 許建平認爲,好像是"縱"字。

④ 筆者曾録爲"久"字。許建平認爲,這裏"久"處依草形是"使"字。下文第9、10、18行,同。從之。

⑤ "変","變"的俗體字,下同。

⑥ "卻",沈澍農也認爲該録作"卻","再、也"的意思。

⑦ 筆者曾録爲"鉢"字。沈澍農指出,鐵鉢當同前爲鐵鎚。沈澍農也認爲是"鎚"字。從之。

⑧ 筆者曾録爲"縣"字,即"懸"的意思。許建平認爲,此處草形本是"懸"字。

⑨ 筆者曾録爲"穀"字。沈澍農指出,當録作"穀"字。從之。

31：用塗之，立即黑也。一年不変。
32：　　　　　又方
33：就樹上取石榴一顆，以尖刀子刺破通錢
34：入，即以錫錢二文内入石榴中，以澡豆、麵封
35：痕，又時（將？）綿裹一重，於上更著茗䒩①（葉），又以綿
36：裹。无霜即初（和？）枝折下，取汁用惹②鬚尖，自
37：行（引？）③藥入肉中，當時便黑也。用藥之時，先須
38：含乳免齒黑，一年不変也。
39：　　　　　又方
40：取水牛前脛骨一枚，鑽上作孔，如筯④頭大，以竹
41：筯子刺髓令碎，取上色清漆二合，内入骨
42：中，便以臘（蠟）⑤紙密塞孔。又將臘（蠟）紙三重封裹，
43：埋馬糞中，經一百日取出，瀉瓷合中盛。若
44：用，即先淨洗鬚，即塗藥鬚梢頭，去肉一寸
45：已來，遍塗藥迄，沸湯一椀，於鬚梢脇之，重（？）⑥

根據《換鬚髮方》的文字書寫形狀以及寫卷的内容來判斷，筆者從巴黎法國國家圖書館所藏伯希和敦煌收集品中，發現P.4038與《換鬚髮方》有密切的關係。P.4038被馬繼興先生擬名爲《道教醫方殘卷》，筆者參照馬繼興主編《敦煌醫藥文獻輯校》，録文如下（有些文字不同，不一一出注）：

0：……
1：青龍實中人（仁）三兩，杏人（仁）也。新白者，湯退皮，去
2：尖、多人（仁），蒸熟，搗爲糊，玄中津二升生天門冬子也。去皮心，生
3：搗絞取汁，微火煎，令如稀，以白蜜一合，以下鍋
4：中攪和。
5：右以前諸藥末等一時入鍋中，調攪乾濕得
6：所，將出，入鐵臼中，搗一万餘杵，併手捻爲顆，顆

① 䒩，"葉"的避諱字。許建平指出，茗䒩，茶叶也。
② 許建平、沈澍農均指出"惹"是染的意思。
③ 許建平認爲，該字更似"引"。
④ 筆者原録作"筋"。沈澍農指出，"筋"當校爲"筯"。從之。
⑤ 許建平認爲，"臘"應爲"蠟"。蠟紙，表面涂蜡的纸。后面写作"臘"，是错字。從之。
⑥ 許建平、許全勝均認爲，末字非"重"。待考。

7:如梧子大,每日空腹酒下卅丸,日再服,服經一百
8:日,肌骨肥潤,血脈通流。至二百日,眼明耳聰,
9:宿疾、氣勞、暗風、頭風悉除,手脈自知有
10:力,面目已有光澤。固得鬚髮不白,永無衰
11:老,登高履深,筋力不乏,【行及】奔馬,心神不動。
12:雖不上升,永爲地仙,下鬼冥目,莫所近也。
13:此藥有神合和之時,輙[①]太玄晴朗兼搜□。
14:凡[②]吉日,忌不具足人、懷妊女子、孝子,忌心疾(嫉)
15:妬等人見之,飛禽走獸不得令見。合藥成,
16:捧香燭望北,啓天神太一君、北斗真人點
17:心中,若[③]服藥之意訖,即再拜,然後取藥服
18:之。切忌向惡人、不信道、不信三宝人說此
19:藥名。玄科天符下罰,令藥無功。
20:此藥最忌向無信人說也,餘不忌飲食。
21:皂莢子 鹿茸 白伏苓 地黄 兔(菟)絲子
22:苟杞子 杏人(仁) 生天門冬汁 白蜜
23:療丈夫卌已上七十已下不及少年方:
24:鐘乳一分,令精倍,蛇床子一分 遠志一分
25:鹿茸一分並細研如磨末 肉從容(蓯蓉)一分
26:暑預(薯蕷)一分 續斷一分爲末
27:右以上七味,並擣爲散,和合一處,每旦以
28:無灰好酒服方寸匕,食後再服,十日即自
29:知,身輕眼明,力生腰脊,神妙不可多也。
30:臨川何詮廿四歲傳得方:
31:漢椒一斤 旋菖花一斤 白芷一斤 瓦
32:松五兩 桂心一尺,濶一寸者 柏花五兩
33:側柏者,兼絶人行處者妙 生地黄三斤,
34:取汁用,取足。
35:右以前藥共擣末了,取生地黄汁浸
36:諸藥,夜浸,日中曝之,取汁盡爲度,鍊

---

① 許全勝認爲,似爲"輙"字右半,通"輒"。
② 馬繼興主編《敦煌醫藥文獻輯校》中爲□,許全勝録作"凡",從之。
③ 馬繼興主編《敦煌醫藥文獻輯校》中爲□,許全勝録作"若",從之。

37:蜜爲丸,每日服十丸,加至一百丸,周而復始。
38:忌蒜。
39:又,鉛梳子方:鬚髮已白,從根變黑。
40:折挫紫草一斤,細擣爲末,乳頭香一大兩,
41:擣爲末　鉛沙半斤,鐺中鎔鉛成水了,以
42:少石硫黄末投鉛水中,鉛當時成乾沙。
43:乾柞木梳子二枚
44:右以臘月生油一大升,乾淨瓷器中盛
45:之,以前三味投油中浸卌日訖,以梳二枚
46:安藥中浸,一月日了,取梳出,拭卻藥,以
47:梳梳頭并須了,依前藥中浸,用即更互,
48:使其功無比。
49:又、松笋變白方:
50:松笋長五寸已來者,採三斤已上,不得取
51:墓塋上者。
52:右取松笋曝乾,遇雨即火焙乾,後取
53:桑椹、地黄、旱蓮子草、南燭葉四味,
54:汁各三升,已上次第浸松笋,以藥汁盡
55:爲度。然後曝乾擣篩,蜜合爲丸,空
56:心酒下卅丸,任意加減。
57:忌依服地黄法。
58:韋侍郎變白方:
59:生地黄一斤　生牛膝一斤　苟杞子二升 烏
60:麻一升,熬　黄連五兩　生天門冬五兩
61:右以酒三斗,浸七日,任服多少。
62:通聲膏方:
63:五味子　通草　人參　細辛　桂心　竹茹
64:昌蒲　款冬花各三兩　杏人(仁)蜜　薑汁
65:各一升　酪蘇五升　棗膏一升
66:右微火煎,三上三下,去滓,内薑汁、蜜、棗
67:等,攪調,酒服如棗大。
68:療鼻中生瘡方:
69:黄連　黄蘗　大黄　黄芩各二分,擣爲散,

70:傅瘡上。

71:神仙定年法:依《五王[1]經》本

72:生地黄百廿斤,笮[2]取汁,置銅器中,湯上煎令得

73:斗許,以乾地黄細末二斗、阿膠二挻、白蜜二斗,煎。

74:可丸,丸如梧子,服十丸,日三,廿日驗。

75:又方:

76:地黄、門冬各十斤,擣絞取汁,微火煎減半,内蜜

77:四斤,阿膠五兩。又煎,可丸如彈子,三二枚,日三,令

78:人健,髮不白。

79:　　　　　　　八公神散:

80:乾地黄卅兩　天門冬十二兩　昌蒲十八兩　遠志

81:四兩　石韋四兩　五味子四兩　伏苓二兩　桂心

82:三兩　凡八味擣篩,飯後服方寸匕,日三。卅日知,

83:二百日行及奔馬,一年身若飛。

84:(後缺)

羽043《换鬚髮方》首存尾缺,是某部專門用於點染鬚髮、使人青春煥發的小型方書集的殘存。此藥方有書名《换鬚髮方》,其下首題"譚家得","譚家得"不是作者名,也不是抄寫者的名字,而可能表明這是譚家收集或者編訂的方書,也有可能是從姓譚的家中抄來的。唐慎微《証類本草》中引有《譚氏方》和《譚氏小兒方》,這兩部方書是否與"譚家得"的"譚家"有關,尚難確定,唯一可以證明的就是唐宋時期的醫家之中也有譚氏。

學者或將P.4038歸屬道家養生方,或謂之爲"療病養生方"[3]。爲何説羽043《换鬚髮方》與P.4038有密切的關係,是同一抄寫者所寫的同一寫卷呢?筆者的理由主要有四點:(1)兩件殘卷的抄寫字形極爲相似,"得"、"即"、"藥"、"变"等字如出一轍。(2)兩件文書的形制非常相似。其不同在於,羽043的方名基本抄寫在行中,而P.4038除"八公神散"外,其餘的方名抄寫在行首。(3)兩件文書的内容基本一致,均屬於養生範疇的黑髮不白的方劑集成。(4)從書寫的格式來看,羽043《换鬚髮方》現存至少有6個藥方,即:换鬚髮方一(第1–11行)、又方(第12–19行)、又方(第20–24行);染鬚法(第25–31行)、又方(第32–38行)、又方(第39–45行)。其中的2個有方名,並各有2個附方。P.4038也是方劑集成型的結構,主要内容有:不

---

① "五王",原卷作"王五",旁有乙倒符號,因此録作"五王"。

② 許全勝指出,笮,這里通"榨"。

③ 有論者將P.4038歸入"性醫方"一類,今不取。參見王春艷《敦煌遺書性醫方考》,《中醫文獻雜志》2009年第2期,第7—10頁。有關P.4038,另見王卡《敦煌道教文獻研究:綜述、目録、索引》,中國社會科學出版社,2004年。

知名道家醫方(第1-22行)、療丈夫卌已上七十已下不及少年方(第23-29行)、臨川何詮廿四歲傳得方(第30-38行)、鉛梳子方(第39-48行)、松笋變白方(第49-57行)、韋侍郎變白方(第58-61行)[1]、通聲膏方(第62-67行)、療鼻中生瘡方(第68-70行)、神仙定年法(第71-74行)、又方(第75-78行)、八公神散(第79-84行)。從這些方名來看,撰集者對其篇名的排列或許有内在的系統組織,儘管其排列的依據不太明晰。

既然初步判定羽043與P.4038屬於同一件文書,那麽,筆者認爲,P.4038就不宜再擬名爲《道教醫方殘卷》,這兩件文書應該擬名爲:羽043+P.4038《换鬚髮方》。需要説明的是,羽043與P.4038之間並不是直接綴合的關係,兩個寫卷中間應該有所闕失。

《换鬚髮方》的羽043部分中的6個藥方也有明顯的外來特徵,分别箋釋如下:

1. 婆羅得

此詞乃梵語bhallātaka的音譯,即"打印果(Marking-Nut,肉托果)"。該樹的拉丁文學名爲*Semecarpus anacardium L.*。婆羅得樹的果、莖和油可以入藥。該藥物在《外臺秘要方》卷三二中有另一個漢譯名"婆羅勒",該譯名可能來自吐火羅語*bhallārāk[2]。但據Douglas Q. Adams的《吐火羅B語詞典》(*A Dictionary of Tocharian B*),其吐火羅B語的形式爲bhallātak,源於佛教混合梵語的bhallātaka[3]。該藥是印度原産的,在印度與阿拉伯世界均廣泛使用[4]。它的阿拉伯語名爲Bāladhur,被阿拉伯醫生稱爲*abb ai-fahm*(nut of apprehension),在中世紀的阿拉伯世界,它主要用於提高記憶力[5]。Sābūr ibn Sahl的《小方書》(*The Small Dispensatory*)中還有"婆羅得健胃劑"。Ibn at-Tilmīḏ(約1047年出生於巴格達)的《處方集》(*al-Aqrābāḏān*)中有兩個以婆羅得命名的方劑,即"大肉托果糖漿方"(全稱"主治偏癱、战栗、特别是中風,以及諸般冷疾的大肉托果糖漿方")、"小肉托果方"(全稱"主治苔鮮病、弱視、衰老和健忘癥的小肉托

---

① 《王右丞集箋注》卷三有《韋侍郎山居》詩,《柳河東集》卷三八有《爲韋侍郎賀布衣竇羣除右拾遺表》。這三處的"韋侍郎"是否爲同一個人,尚待細考。

② 《中國伊朗編》,第310頁。Edward H. Schafer, *The Golden Peaches of Samarkand: A stady of T'ang Exotics*, Berkeley and Los Angeles, London: University of California Press, 1963.p.212(吴玉貴譯,謝弗《唐代的外來文明》,中國社會科學出版社,1995年,第461—462頁)。史有爲《外來詞:異文化的使者》,上海辭書出版社,2004年,第89—90頁。宋峴《古代波斯醫學與中國》一書中,注釋"波羅得(槓如樹實Bilādur)"(經濟日報出版社,2001年,第40頁)。《中國伊朗編》注明爲"伊朗波斯語balādur,阿拉伯語belādur"(第310—311頁)。

③ Douglas Q. Adams, *A Dictionary of Tocharian B*, Amsterdam-Atlanta: Rodopi, 1999, p.434.

④ Lawrence J. King, "A Unique Reported Use for the Fruit of Semecarpus anacardium L. f. (Anacardiaceae) in Ancient Arabian and Indian Medicine", *Economic Botany*, Vol. 11, No. 3, 1957, pp. 263-266.

⑤ Gerrit Bos, "Bāladhur(Marking-Nut): A Popular Medieval Drug for Strengthening Memory", *BSOAS*, vol.59, no.2, 1996, pp.229-236.

果方")[①]。在阿拉伯的解毒學著作中,也用到了婆羅得所配製的藥方[②]。

在元末明初的回回醫方中,也有婆羅得的身影。《回回藥方》中至少有"婆羅得"的四種音譯寫法:"必剌的兒"、"必剌都而"、"伯那的兒"、"八剌都而",都是阿拉伯語Bāladhur(或轉寫爲baladur)的音寫形式[③]。《回回藥方》中使用了"婆羅得"的藥方至少有:"八剌都而"、"伯那的兒禿思(Baladur Tusi)"、"大伯那的兒禿思膏"、"馬準必剌的兒"、"大必剌的兒馬準"、"治服必剌的兒"、"八剌都而蜜(又一方)"等,其藥用值得深入比較。

婆羅得在印度生命吠陀醫學中是一种常用的藥物,其梵語同義詞形有Arushkara等20餘種。除梵語外,婆羅得在印度其他語言中也有相應的名稱,比如,其印地語詞形爲bhilāvā;孟加拉語詞形爲bhelā等[④]。

在印度7世紀的醫書《醫理精華》中,婆羅得屬於長年藥一類。該書第31章"醫療細則"中還特地補充了婆羅得(打印果)的用法以及注意事項:

> 根據醫療的法則,5顆婆羅得的果實研碎之後,放在水中共煎。用酥塗抹過嘴唇和上齶之後,再飲服這種冷卻的藥液。(按照同樣的方法),每天遞增5顆婆羅得,直到增至70顆;然後,每天遞減5顆,(直到減至5顆)。如此反復增加和減少。
>
> 在病人(所服的婆羅得藥)已經消化時,應該讓他喫加酥和牛奶的、涼了的大米飯。(堅持)這種長壽藥的療法,能使人思維敏鋭、没有皺紋和白髮,並且主治皮膚病、痔瘡、寄生蟲病,也可以淨化病態的精液。
>
> 或者,一個人根據體能的情況,一個月内適量地飲服婆羅得的油,那麽,他就會從所有的病痛中解脱出來,身體强健,可能活過100歲。(Si.31.21-23)

印度的婆羅得還用於密教儀軌之中。不空譯《文殊師利菩薩根本大教王經金翅鳥王品》卷一云:"又法:以毒、婆羅得,和蜜,燒,皆得敬愛。"[⑤]在漢譯佛經中,唯一出現過一次婆羅得的譯名。

除了醫學文獻中提到婆羅得之外,印度史詩《羅摩衍那》中也描述了此"打印果"樹。敦煌出土的P.2781于闐語《羅摩衍那》殘卷中,"一隻名叫普禽(Phuṣa)的母猴子站起來,她找到

---

① Oliver Kahl, *The Dispensatory of Iba at-Tilmīḏ: Arabic Text, English Translation*, Study and Glossaries, E.J.Brill, 2007, p.219.

② Martin Levey, "Medieval Arabic Toxicology: The Book on Poisons of ibn Waḥshīya and Its Relation to Early Indian and Greek Texts", *Transactions of the American Philosophical Society*, New Ser., Vol. 56, No. 7. 1966, p.58.

③ 另參見宋峴《古代波斯醫學與中國》,第51頁。

④ S.R.Sudarshan, ed., *Eacyclopaedia of Indiaa Mediciae*, Volume Four: *Materia Medica-Herbal Drugs*, Delhi: Popular Prakashabn Pvt. Ltd., 2005, pp.35-36.

⑤ 《大正新修大藏經》第21册、第327頁下。

一棵樹幹已空的印果樹。在這棵印果樹上,高處有一個大烏鴉的巢。"[①]貝利(H.W.Bailey)指出,"*sūnādha*: renders Skt. *aruṣka* Ch.ii.002, 10r2, Tib.*go-byed*, the marking-nut, *semecarpus anacardium* =Skt. Bhallātaka."[②]可見該樹的于闐語名稱爲*sūnādha*、藏語名稱爲*go-byed*。

陳藏器《本草拾遺》首載此藥,云:"婆羅得味辛、温,無毒。主冷氣塊,温中,補腰腎,破痃癖。可染髭髮,令黑。樹如柳,子如萆(音卑)麻。生西國。"[③]《本草拾遺》中的"婆羅得"譯名極有可能是來自密教大師不空的譯本。李珣《海藥本草》亦云:"謹按徐氏云:生西海波斯國,似中華柳樹也,方家多用。"[④]所謂"徐氏"是指《南州記》的作者徐表。婆羅得用來烏髮,可與王燾《外臺秘要方》卷三二收録的"《近效》换白髮及髭方"進行對證。該方如下:

> 《近效》换白髮及髭方 嚴中書處得,云驗
>
> 熊脂二大兩,臘月者佳　白馬鬐脂一兩,細切,熬之,以綿濾絞汁
>
> 婆羅勒十顆,其狀似芙齊子,去皮取汁,但以指甲掐之即有汁
>
> 生薑一兩,亦鐺中熬之　母丁香半大兩
>
> 右五味,二味擣爲末,其脂鍊濾之,以藥末相和令勻,取一小槐枝,左攪數千遍,少頃即凝或似膏,即拔白髮以辰日良,以槐枝點藥,拔一條即以藥令入髮根孔中,以揩頭熟揩之令藥入,十餘日便黑髮生。此方妙。[⑤]

這個藥方得自嚴中書(即嚴挺之)。該方中所用的"婆羅勒"和"母丁香",也是《换鬚髮方》中的兩味主藥。此處婆羅勒的注釋"十顆,其狀似芙齊子,去皮取汁,但以指甲掐之即有汁",爲我們提供了該域外藥物的形狀和特徵,并説明是用婆羅勒的果汁入藥的。

宋代王懷隱等《太平聖惠方》卷四一有"染髭髮及换白变黑諸方",其中的"黑髭鬢鉛梳子方"云:

> 鉛十两、錫三两,二味同銷爲汁,去滓令净、没石子二枚、訶藜勒皮二枚、婆羅得四枚、硫黄一分,細研、酸石榴皮半两、磁石一分、緑礬一分、針砂半两,醋炒、熟乾地黄半两,燒令黑、烏油

---

① 此漢譯文引自段晴《于闐語<羅摩衍那>的故事》(收入張玉安、陳崗龍主編《東方民間文學比較研究》,北京大學出版社,2003年)一文,第151—152頁。此處的印果樹即"打印果"樹。

② H.W.Bailey, "Rāma II", *Bulletin of the School of Oriental and African Studies*, *University of London*, Vol. 10, No. 3, 1940, p.585.

③ 《本草拾遺輯釋》,第177頁。

④ 李珣《海藥本草》(輯校本),尚志鈞輯校,第67頁。

⑤ 《宋版外臺秘要方》,(東洋醫學善本叢書5),第633・634頁。另見王燾撰、高文鑄校注《外臺秘要方》,第636頁。今檢《古今圖書集成・草木典》"附方:拔白生黑,婆羅勒十顆去皮取汁,熊脂二兩,白馬鬐膏煉過一兩,生薑炒一兩,母丁香半兩爲末,和煎。每拔白,點之揩,令入肉,即生黑者。孟詵近效方"兩者的文字有較大出入。

麻一合,炒焦、茜草根一两,剉、胡桃瓤半两。

右件藥擣羅爲末,先銷鉛錫爲汁,取諸藥末一半,入鉛錫中,以柳木篦攪令匀,更傾入梳模子中,就矣(俟)冷取出,開齒修治如法。將餘藥於鐺中,以水煮梳子三日三夜。若水耗即常(當)以熱水添之。日滿取出,淨洗拭乾,以故帛數重裹三五日,以熱皮子襯手,梳之一百下,如烏色。每梳先用皂莢水洗淨,候乾即梳之。[①]

又,《太平聖惠方》卷四一的"染髭髮令黑永不白方":

婆羅勒　生鐵屎搥碎　母丁香　訶梨勒皮　蓮子草　草豆蔻去皮　黄連去鬚、蜜陀僧已上各一兩

右件藥擣羅爲末,用清漿水一升相和,即内入瓷瓮中,以蠟紙密封頭,不令水入,即於近宅内渠中深泥下埋,滿百日取出。先以麫漿水洗髭髮,令净乾了,然用梳梳藥,令離根半寸已來,其藥即自入肉内,勿以手把,仍不得著肉,即洗不落。正塗藥時,仍口中含牛乳,候口中黑即吐卻,更含白乳了,然後以故紙裹髭髮,經一宿。次用麫漿水洗澤,然可出入。一染已後,永黑不白也。隨意所食,祇忌大蒜。若不含牛乳,即令齒黑,永無洗處。[②]

此方也使用了婆羅勒、母丁香、訶梨勒皮、蓮子草等烏髮的藥物。可見該藥在域外(阿拉伯、印度)主要用來提高記憶,而中醫用來染髭烏髮。值得注意的是,此"染髭髮令黑永不白方"與羽043《换鬚髮方》還有一個很相似的地方,即"若不含牛乳,即令齒黑,永無洗處"與"用藥之時,先須含乳免齒黑"的方法是一樣的。

日本學者對"婆羅得"的認知有些來自中土醫家。1248年(弘安七年)惟宗具俊撰著的《本草色葉抄》所謂,"婆羅得,同十四,味辛,主冷氣塊,温中,補腰腎,破痃癖,如柳,子如萆麻。"[③]可見此段輾轉抄自《本草拾遺》。而松岡玄達(1668-1746)著《本草一家言》卷六"婆羅得"條,倡說"三名一物",將其與梧桐子、海松子視爲同名異物[④]。松岡玄達的新說乃考辨不明所致。

2. 母丁香

《本草拾遺》的"丁香"條指出,"其母丁香主變白,以生薑汁研,拔去白鬚,塗孔中,即異常

① (宋)王懷隱等《太平聖惠方》(三),收入曹洪欣主編《海外回歸中醫古籍善本集粹》(4),中醫古籍出版社,2005年,第2992—2993頁。

② (宋)王懷隱等《太平聖惠方》(三),收入曹洪欣主編《海外回歸中醫古籍善本集粹》(4),第2995頁。

③ 惟宗具俊《本草色葉抄》,收入中國文化研究會編纂《中國本草全書》第309册,華夏出版社,2002年,第149頁。

④ 松岡玄達《本草一家言》,收入中國文化研究會編纂《中國本草全書》第325册,第391頁。

黑也。"[①]這與羽043《換鬚髮方》的第一個藥方中用了母丁香、生薑汁,是很吻合的。這説明中醫家在唐初已經認識到了母丁香的這一功能。

3. 菴摩勒

菴摩勒即羽042R《藥方》中的"阿没勒",即餘甘子。嵇含《南方草木狀》卷下云:"菴摩勒,樹葉細,似合昏花。黄實似李,青黄色,核圓作六七稜,食之先苦後甘。術士以變白鬚髮,有驗。出九真。"[②]在古代印度,該藥用於烏髮,唐代義淨譯《根本説一切有部毗奈耶雜事》卷一:"復有薰香洗浴之物,浮瓤、澡豆、芬馥餘甘餘甘子,出廣州,堪沐髮,西方名菴摩洛迦果也,持用揩身,并將塗髮,能令髮白更黑。"[③]印度7世紀的醫書《醫理精華》(*Siddhasāra*)第二十六章中,用三果藥的汁液洗頭使頭髮變黑(Si.26.120)。《醫理精華》第二十八章有一條藥方:"酥與蜜、鐵粉、餘甘子果(的散)混裝在一個鉢子裏,放置半年後,經常服食,可治療白髮病。"印度醫學名著《八支心要方本集》(*Aṣṭāṅga Hṛdayam*)的"補遺部"第24章有"治療禿頭和白髮(Khalatī-Palita cikitsā)"一節,其中有兩個藥方:"〔取〕芝麻、餘甘子、padmakiñjalka、甘草和蜜,配製成膏藥。〔它〕用於頭上,可以滋潤頭髮和烏髮。(40b-41a)""取一種香木(prapauṇḍarīka)、甘草、長胡椒、栴檀和青蓮花,以及餘甘子的汁,配製成藥油,可用作灌鼻藥,每日塗擦,主治頭部所有疾病,也治白髮病。(44b-45)"[④]可見,餘甘子的烏髮效果是很好的。

敦煌文書中使用三果藥來洗頭防止脱髮的方子,見於P.3378《雜療病藥方殘卷》,如下:

> 又療髮落:以訶黎勒二兩,去子　毗黎勒二兩,去子
> 阿摩羅二兩　三物以醋,漿各二升,煎滓,洗頭,一日洗五度。空煎
> 阿摩羅二兩,洗之亦瘥。
> 五、六十服,瘥[⑤]。

《海藥本草》引《藥性論》還提到毗梨勒"蕃人中以此作漿甚熱,能染鬚髮變黑色"。説明西蕃人慣用毗梨勒與阿摩羅(菴摩勒)來染鬚髮,作爲美容之一種手段。西蕃人與印度人在用三果藥烏染鬚髮方面是同樣的手法。

又,《太平聖惠方》卷四一中的"换白令黑方",如下:

---

① 《本草拾遺輯釋》,第130頁。

② 嵇含《南方草木狀》,收入《漢魏六朝筆記小説大觀》,上海古籍出版社,1999年,第266頁。有關嵇含及《南方草木狀》,學界多有爭論,今不贅言。

③ 《大正新修大藏經》第24册,第207頁中。

④ K.R.Srikantha Murthy, trans., *Vāgbhaṭa's Aṣṭāṅga Hṛdayam*, (Text, English Translation, Notes, Appendix and Indices), vol.iii, Varanasi: Krishnadas Academy, fifth edition 2001, pp.230—232.

⑤ 馬繼興主編《敦煌醫藥文獻輯校》,第209頁。

蓮子草汁一升 母丁香半兩 鐵生一兩 毗梨勒一兩 東引槐枝灰一兩 菴摩勒一兩

右件藥擣羅爲散,與蓮子草汁相和令勻。每欲换時,先點藥於髭髮根下,即拔卻,塗藥避風,於後生即便黑,永不变也。其藥於甆器中盛,埋在土中常令軟軟,稍乾即難用,如較乾,入少蜜和用之亦得。[①]

4. 没石子

即"無石子"、"無食子"。唐代段成式《酉陽雜俎》前集卷一八指出,"無石子出波斯國,波斯呼爲摩賊"。宋代趙汝適《諸蕃志》卷下"没石子"條云:"麻茶,没石子也。"這些音譯詞均是波斯語māzū的對譯[②]。"没石子"這個名字最早見於吐魯番出土文書《唐天寶二年(743)交河郡市估案》,而傳世文獻中的最早記載是在《開寶本草》(973年成書),後者要晚200多年。《唐天寶二年(743)交河郡市估案》中也有此藥以及菴摩勒的價目。這説明這兩種藥是能在藥材市場上實際應用的,不是停留於紙面上的空談之物。

P.3644中的"没蘇子",或許是"没石子"的早期譯名形式。前文提及的宋代《聖惠方》的"黑髭鬢鉛梳子方"中也用到了没石子。從"没石子"的名目來看,這件羽043《换鬚髮方》應該是在晚唐宋初時期抄寫的。

三、簡論出土藥方的命名與方書的結構

羽042R《藥方》以及羽043+P.4038《换鬚髮方》,可視爲醫學典籍中的"方書"一類,儘管《换鬚髮方》前有類似序言的文字部分。這兩部方書是由一些帶有方劑名稱的藥方所組成的。《换鬚髮方》前的"論云"部分有"榮於髮,外主於氣,内主胃"的表述,這與後文的"换鬚髮方"之間産生了某種意義上的關聯,而這種"論云"(理論闡述)+藥方(引自多種文獻)的結構樣式,在傳世的中醫典籍中並不罕見。王燾編撰《外臺秘要方》的時候,每一類别都採取先述理論(多引自巢元方《諸病源候論》的相關部分)、後列藥方(引兩部《千金方》等)的形式。《外臺秘要方》的這種做法可能爲後世的方書樹立了典範。

羽042R《藥方》保存了5個有名稱的藥方,即:苦芪飲子、索邊丸、療人風淡病方、万金丸、金剛王方。羽043保存了2個有名稱的藥方,即:换鬚髮方、染鬚法。P.4038保存了9個帶名稱的藥方,即:療丈夫卌已上七十已下不及少年方、臨川何詮廿四歲傳得方、鉛梳子方、松笋變白方、韋侍郎變白方、通聲膏方、療鼻中生瘡方、神仙定年法、八公神散。這16個方劑名稱可分爲以下6種類型:

---

① (宋)王懷隱等《太平聖惠方》(三),收入曹洪欣主編《海外回歸中醫古籍善本集粹》(4),第2991頁。

② 韓振華《諸蕃志注補》,香港大學亞洲研究中心,2000年,第379—380頁。

(1)含人名類:臨川何詮廿四歲傳得方、韋侍郎變白方、八公神散。這三個方劑名稱中的何詮、韋侍郎、八公均是指代人名。"八公"應指與西漢淮南王劉安合著《淮南鴻烈》(亦稱《淮南子》)的八位作者蘇飛、目尚、左吴、田由、雷被、毛被、伍被、晉昌,世稱"八公"。此八人後來被神化,成爲道教仙話中的八位道仙,人稱"八仙公"。又,"神仙定年法"中的"神仙"雖然不是確切的人名,但可視爲與該方劑相關的人物,不妨也歸入此類。"神仙定年法"即神仙所傳授的延年益壽的方術,所出自的"《五王經》",應爲道教經典,但現存道籍中查無此經。而佛藏中有一部《佛説五王經》(失譯人名,今附東晉録)。不過,比較二者的内容可見,《佛説五王經》主要是佛陀講述生老病死等人生大苦的情形,没有任何地方涉及對神仙定年的法門。

(2)藥名類:鉛梳子方。該類僅僅以一味主藥作爲代表來命名。

(3)藥名+藥劑型態類:苦菧飲子、索邊丸。該類不僅有主藥名稱(如苦菧、索邊),還點明了不同的藥劑型態(如飲子、丸)。

(4)藥名+主治功能類:松笋變白方。該類主要是列出某味主藥及其主治功能。

(5)主治功能類:療人風淡病方、换鬚髮方、染鬚法、療丈夫卌已上七十已下不及少年方、通聲膏方、療鼻中生瘡方。該類方名中没有提及藥物和藥劑型態,僅僅以其主治功能來簡明扼要地標示。

(6)療效比喻類:万金丸、金剛王方。所謂"万金"和"金剛王"都是用來比喻該方劑療效的非同凡響。

不僅這16個方劑的名稱可以分成不同的類型,而且,它們的寫作方式也不相同。一般而言,一個完整的藥方主要是由八個要素構成的,即:方名、藥物(種類、劑量)、配製過程、服用、禁忌、主治功能、療效、醫案故事。不僅在出土的醫方書中,即便是傳世的醫方中,也很少有這八種要素齊全的藥方,往往衹有其中的三、五種而已,而且這些常規要素的組合順序也是不同的。因此,上述的16個方劑的寫作方式可以用下表來表示(+表示有,數字表示其在藥方中出現的順序):

方劑	方名	藥物(種類/劑量)	配製過程	服用	禁忌	主治功能	療效	醫案或來源	備注
苦菧飲子	+1	+2	+3	+4		+5			
索邊丸	+2	+3	+4	+5		+1			
療人風淡病方	+1	+2	+3	+4			+1		
万金丸	+2	+3	+4	+5	+6	+1	+7		
金剛王方	+1					+2			殘缺
换鬚髮方	+1	+3	+4	+5		+6	+7	+2	譚家得
染鬚法	+1	+2	+3	+4		+1	+5		

續表

方劑	方名	藥物（種類/劑量）	配製過程	服用	禁忌	主治功能	療效	醫案或來源	備注
療丈夫卌已上七十已下不及少年方	+1	+2	+3	+5		+1	+6		
臨川何詮廿四歲傳得方	+1	+2	+3	+4	+5			+1	臨川何詮
鉛梳子方	+1	+3	+4	+5		+2	+6		
松笋變白方	+1	+2	+3	+4	+5	+1			
韋侍郎變白方	+1	+2	+3	+4		+1		+1	韋侍郎
通聲膏方	+1	+2	+3	+4		+1			
療鼻中生瘡方	+1	+2	+3	+4		+1			
神仙定年法	+1	+3	+4	+5				+2	依《五王經》
八公神散	+1	+2	+3	+4			+5	+1	

除了殘缺不全的“金剛王方”外，其餘的藥方基本上具備了方名、藥物（種類、劑量）、配製過程、服用規定和主治功能這五種主要因素。有了這五種主要的成份，讀者在閱讀此藥方時，基本上能夠清晰地瞭解其内涵與用途，可方便其實際運用。

上列的藥方中有些可以與傳世中醫典籍進行比較，比如，其一，鉛梳子方。前引《太平聖惠方》就有一個“黑髭鬢鉛梳子方”。可見，有兩個同名的“鉛梳子方”，基本上用於烏鬚髮，但兩方的組成卻有很大的差異。“黑髭鬢鉛梳子方”以外來藥物爲主（有婆羅得、没石子、訶藜勒等三種外來的主藥），P.4038中的“鉛梳子方”以本土藥物爲主，二者之間没有傳承上的關聯，卻有命名的趨同，這説明“鉛梳子方”在宋初被認爲是主要當做烏鬚髮的“品牌”之一。其二，八公神散。此方與《外臺秘要方》卷一七引《古今録驗》的“療男子虚羸七傷八公散方”、《太平聖惠方》卷九四的“八仙公延年不老散”（《普濟方》卷二六三引）基本上如出一轍。其三，通聲膏方。此方與《備急千金要方》卷五七的“通聲膏方”、《外臺秘要方》卷九引《古今録驗》的“通聲膏方”、《普濟方》卷六四的“通聲膏方”等同名藥方大體相似。

羽042R《藥方》以及羽043+P.4038《换鬚髮方》的整體結構可以與絲綢之路出土的胡語醫學文書進行比較。具體來説，羽042R《藥方》以及羽043+P.4038《换鬚髮方》均屬於同一類主治功能型的方劑集成。而印度醫典《醫典精華》是以醫學理論開頭（共4章），再按照藥方主治的疾病類型進行分章（共27章）敘述。敦煌出土的《耆婆書》是按照藥物的劑型來排列一百來個藥方的，而吐火語B方言-梵語雙語的《百醫方》是按照“醫方八支”（八種不同的主治功能）的類型來排列藥方的。

庫車出土的梵語《鮑威爾寫本》（*Bower Manuscripts*）是抄寫於6世紀的藥方集，其中第一

個殘卷首先敘述了有關大蒜的神話故事,然後列舉大蒜的藥方,再列出其他的方劑,後者沒有明晰的結構模型。《鮑威爾寫本》的第二個殘卷《精髓(集)》的開篇就説明了該書由16章構成,簡要點出各章的中心、然後分章列出藥方。第一章是"藥散方";第二章是"藥酥方";第三章是"藥油方";第四章是"雜藥方"(由治療各種不同疾病的幾組藥方構成);第五章是"灌腸劑";第六章是"長年方";第七章是"藥粥方";第八章是"春藥方";第九章是"洗眼劑";第十章是"烏髮方";第十一章是"訶梨勒的藥理";第十二章是"五靈脂的藥理";第十三章是"白花丹的藥理";第十四章是"童子方";"第十五章涉及懷孕的婦女;第十六章關於[生孩子而]高興的婦女。"可見、該方書的分章包括了三種方式、即:藥方的劑型、藥方的主治功效、單個藥物的使用。《鮑威爾寫本》的第三個殘卷是由不同劑型的幾種藥方混雜而成的。

此外,還有敦煌出土的于闐語藥方殘卷P.2893+IOL Khot S9是一組膏藥方[1],其開頭爲一簡單的説明,然後分別列出膏藥,可治療眼病、胃病、腫脹、肝病、脾病、肚臍病、疝氣及下部疾病、痔瘡、發癢、風濕病等,最後是一句小結。可見,P.2893+IOL Khot S9是一組比較完整的膏藥方,主治各種疾病。換言之,P.2893+IOL Khot S9是按照同一種藥物劑型組合起來的方書,與羽042R《藥方》和羽043+P.4038《換鬚髮方》又是不相同的。簡言之,從實用性的角度,這些醫學文獻的構成方式都可以進行更細緻一些的比較。

餘 論

舊時所謂"换鬚髮"者,實有追求返老還童之意涵。换鬚髮的方法多見於中古醫書之中,與中土一直盛行的養生方術有關。蕭璠、林富士先生對此早有論述[2]。筆者在《殊方異藥:出土文書與西域醫學》一書中已經討論過西域的"烏髮沐首"的生活習俗。這件羽043+P.4038《换鬚髮方》正好可作爲該章的一個新的補證。《换鬚髮方》與傳世醫籍所使用的藥物頗有差異。比如:孫思邈《千金翼方》卷五"生髮黑髮第八"收"方一十九首",主要用本土中藥,除"隴西白芷"可勉强算作西北藥草之外,未見任何西域的外來藥物。王燾《外臺秘要方》卷三二"面部面脂藥頭膏髮鬢衣香澡豆等",收録了不少的换鬚髮方。日本醫家丹波康賴永觀二年(984年、即北宋太平興國七年)撰成的《醫心方》,卷四"治髮令生長方第一"收録了"生髮膏生長髮,白黄者令黑,魏文帝秘方"、"《本草經》云:鱧腸汁塗髮眉,生速而繁。注云:一名蓮子草。"同卷,"治髮令光軟方第二"有《隋煬帝后宫香藥方》的"染白髮大豆煎"等方劑。此外,《孟詵食經》有"治白髮方:胡桃燒令盡,研爲泥,和胡粉。拔白髮毛敷之,即生毛。今按:《本

① Mauro Maggi, "A Khotanese medical text on poultices: mss. P 2893.32–267 + IOL Khot S 9", *Traditional South Asian Medicine* 8, 2008, pp. 77–85.

② 蕭璠《長生思想和與頭髮相關的養生方術》,《中研院歷史語言研究所集刊》第69卷第4分,1998年,第671—725頁。林富士《頭髮、疾病與醫療——以中國漢唐之間的醫學文獻爲主的初步探討》,《中研院歷史語言研究所集刊》第71卷第1分,2000年,第67—127頁;收入氏著《中國中古時期的宗教與醫療》,臺北聯經出版事業股份有限公司,2008年,第553—614頁。

草拾遺》爲泥拔白髮,以納孔中,其毛皆黑。"敦煌文獻中也有不少的烏髮方、比如P.2662《唐人選方殘卷》有"面藥方":"服槐子,堅齒骨,明目、令髮不白,兼療……"P.2666《單醫方殘卷》中有"人面欲得如花色"以及"治秃人"方。S.1467-2亦有多個"治髮方"①。但這些方書中均没有《换鬚髮方》中如此突出的異域色彩。

唐人鄭處誨《明皇雜録》記載,唐玄宗賜給李林甫甘露羹,林甫的女婿鄭平鬢髮斑白,食之一夕髮如黳,甘露羹可謂神效②。劉禹錫《劉賓客文集》卷二五"與歌者米嘉榮"詩云:"唱得《涼州》意外聲,舊人唯數米嘉榮。近來時世輕先輩,好染髭鬚事後生。"③據《樂府雜録·歌》載,"元和、長慶以來,有李貞信、米嘉榮、何戡、陳意奴"。米嘉榮是有名的粟特胡人(西域米國人)歌唱家,劉禹錫的詩句是借米嘉榮的遭遇來諷刺朝廷中的新貴排斥前輩的不平現象。但與甘露羹一樣,"好染髭鬚"從另一個角度印證了這是盛、中唐社會上流行的一種風氣,這與初唐以來朝野追求域外的"長年藥"④和道教的服食養生法門⑤,是一脈相承的。而西域敦煌所傳的類似《换鬚髮方》這樣的方劑,無疑會得到流俗之輩的熱烈追捧。因此,某類藥方的流行盛衰與當時的社會風氣的變遷之間一定有著或明或暗的密切關係。明初朱橚《普濟方》卷四九引《余居士選奇方》中的"染髭髮方"一首,並附詩曰:"秘傳海上神仙訣,妙奪人間造化機。白髮變成黑髮去,晚年化作少年歸。"一直到當代,染髮變黑不僅是屬於保健美容的範疇,更反映了人們渴望長壽不老的深層心理。

此外,從羽042R《藥方》以及羽043+P.4038《换鬚髮方》的整體結構上,還可以看出一些問題。其一,作者的身份。羽042R《藥方》没有提供作者身份的任何信息。羽043+P.4038《换鬚髮方》標示了"譚家得",因此,此作者是一位撰集者,换言之,《换鬚髮方》不是他的自主創作,這位"譚氏"即便不是醫者,也是一位對醫學和養生頗有興趣的士人(知識人)。爲了與宋代出現的"儒醫"概念相區隔,此處不稱之爲"儒醫"或者通醫的儒士。其二,撰述的目的。羽042R《藥方》的作者以及羽043+P.4038《换鬚髮方》的撰集者,其目的在於收集某一門類的專業化的醫學知識,换言之,他不是將龐大的各類醫學知識進行匯總,而是"以類相從",彙編了單類的醫方知識,以對治相應的疾病。其三,編撰的方法。羽042R《藥方》的作者以及羽043+P.4038《换鬚髮方》的撰集者均是摘抄他書或者他人的醫療經驗。從"他者"吸取醫學精

① 分别參見馬繼興主編《敦煌醫藥文獻輯校》,第230、249、251、267—269頁。另見沈澍農《敦煌醫藥卷子S.1467文獻校證》,《南京中醫藥大學學報》2005年第4期,第202—206頁。范崇峰《敦煌醫藥卷子S.1467校補》,《燕山大學學報》2009年第1期,第35—39頁。

② 鄭處誨《明皇雜録》,收入《唐五代筆記小説大觀》上册,上海古籍出版社,2000年,第975頁。又,《白孔六帖》卷一六、《海録碎事》卷一〇下等書亦引此事。

③ 又,《劉賓客文集·外集》卷八收"米嘉榮"一詩,云:"一别嘉榮三十載,忽聞舊曲尚依然。如今世俗輕前輩,好染髭鬚事少年。"二者有所不同。參見陶敏、陶紅雨校注《劉禹錫全集編年校注》,岳麓書社,2003年,第524—525頁及其校注部分。

④ 陳明《殊方異藥——出土文書與西域醫學》,第107—125頁。

⑤ 參見陳國符《中國外丹黄白法考》,上海古籍出版社,1997年。孫昌武《道教與唐代文學》,人民文學出版社,2001年。王永平《道教與唐代社會》,首都師範大學出版社,2002年。廖芮茵《唐代服食養生研究》,臺灣學生書局,2004年。

髓而彙集成書者,唐宋之際最顯著的是《外臺秘要方》的編撰者王燾,受其影響的日本《醫心方》作者丹波康賴也是同道者。當然,即便是具有一流醫療臨床經驗的大醫家孫思邈在其著作兩部《千金方》中,也不排斥廣泛採摘前輩或同輩的著作或經驗。其四,與宗教的關聯。《换鬚髮方》的宗教意涵更明顯一些,因爲其中既有"天神太一君"、"北斗真人"、"不信道、不信三宝人"、"玄科天符"等典型的道教語彙,也有"神仙定年法"、"八公神散"等道教醫方内容。因此,《换鬚髮方》與道教醫學有密切的關聯,這是不言而喻的。

羽042R《藥方》和羽043+P.4038《换鬚髮方》的可貴意義還在於,二者均是集中使用了外來藥物的方書,與以往的敦煌漢語醫學文獻相比,其外來的色彩要更加明顯。就目前已刊的全部敦煌吐魯番漢語醫學寫卷而言,除了大谷文書的藥方中有比較多的外來藥物,其他的寫卷均不能與羽042R《藥方》和羽043+P.4038《换鬚髮方》相提并論。這兩件殘卷進一步證明了在敦煌這個多元文化交匯的地區,其醫學文化的多元化並不見得比吐魯番地區要低。如果日後還有更多的出土醫學文獻,將會證明實際上敦煌、吐魯番兩地的醫學都是豐富多彩的,都有相當多的外來醫學的因素。

就羽042R《藥方》和羽043+P.4038《换鬚髮方》這兩件殘卷的性質而言,儘管其中有不少的外來藥方,有些方劑也與域外的醫方可以互證,而且"風冷淡氣"、"風淡(痰)"、"黄熱"等詞語有典型的印度生命吠陀醫學理論術語的色彩,但是,它們并不能看做是直接的翻譯作品。細察這這兩件殘卷的結構、語體風格和常用詞彙,比如:"又方"、"右等分"、"依法煎湯"、"搗篩"、"兩錢對"、"二般"、"三般"等,筆者傾向於認同二者是編譯性質的東西,更可能是在本土醫學之上添加了許多外來的成份。除非是直接的譯本,否則,不論是出土的還是傳世的醫方集之中,純粹的外來方是相當稀少的,更多的是那些具有外來色彩的藥方。它們使用了一種或數種的外來藥物,加上本土的常用藥物,中醫家通過改造、化裁或者補充的方式,在外來方的基礎上"加上"本土的成份,使之成爲一個新的藥方。在這一更新的過程中,斷然不能否定或弱化本土醫者主動選擇以及重新注釋所起的作用。

就現存史料而言,具有外來色彩的醫方與純粹的中醫方相比較,其份額是相當低的。如果是那些以西域胡語書寫的醫藥著作,其主體自然是非中醫的學者;而如果是敦煌吐魯番出土的那些漢語醫學著作殘卷,特别是含有外來成份的方書集,其所編譯的主體就是以中醫爲主的,而以西域(或絲綢之路)的"胡醫"爲輔的。要討論所謂西域醫學的主體性問題,就必須將胡語和漢語的醫學文獻分開討論,如果二者之間存在藥物或者藥方的關聯,那麽,就應該從文化交流的視角來考察。類似羽042R《藥方》和羽043+P.4038《换鬚髮方》這樣的寫本,其生成的機制到底是甚麽? 首先,它們應該是在敦煌等受濃郁的外來文化影響的地區産生的;其次,從藥物的譯名來看,它們應該是那些對域外的醫學知識感興趣且有一定認知的、並熟悉中醫的士族(如"譚家")所編輯的著作。這些士人不僅閲讀過中原(内地)的典籍(包括醫籍)乃至漢譯的佛經,甚至有可能與域外人士有直接的交流。中古時期的中醫學並不是一個

完全封閉自足的體系，而是有一定的開放性，即便是像孫思邈這樣的中醫大家，也不排斥外來的醫學成份，其兩部《千金方》中不僅有天竺大醫耆婆的理論和耆婆丸、阿伽陀丸等藥方，而且有天竺國婆羅門的按摩法、佛教禁咒等内容。中醫學的這種開放性與當時的時代風氣有關。作爲域外醫學文化的接受者和改編者，中土醫者的開放不一定是被迫的，更多的可能是主動吸納的，他們或以域外醫學作爲其著作中的"亮點"。即便其所佔的份額不足，但研究者不能忽視這些稀見的外來醫學知識。縱覽中醫學從六朝到隋唐五代的發展歷程，不難看出外來醫學知識對中醫的激發作用，如果没有這些域外的文化和醫學，中醫學的發展必將是另外的一種模樣。因此，不管是在外來醫方的基礎上改造成本土的醫方敘述，還是在本土的醫方中加一些外來的因素或成份，均可視爲兩種醫學文化之間發生了交流的可能，而這種交流的可能正是促進本土醫學向前發展的主要動力之一。

（中國　北京大學）

敦煌文獻所見于闐玉石之東輸

楊森 楊誠

序說

飛天形象是隨天竺佛教傳入罽賓和中亞，通過于闐、龜兹（庫車）、高昌（吐魯番）、沙州（敦煌）、瓜州、肅州（酒泉）、甘州（張掖）、涼州（武威）、蘭州、長安（西安）、洛陽、建業（南京）、泉州等地，甚至到達朝鮮和日本，逐漸形成的一種藝術造型。于闐、葉爾羌地區自古就被稱爲具有"五德"的玉石也同樣是順着這條路途輸送到敦煌、中原乃至江南等地的，"絲綢之路"（包括"佛教之路"）同樣也是玉石之路。實際上早在"絲綢之路"之前這條玉石之路就已存在，河南殷墟婦好墓和江西新幹商代墓等出土的玉器，經鑒定相當一部分是于闐玉。四川省著名的三星堆、金沙遺址也出土有玉，但是否爲于闐玉尚不明確。據玉石研究家鑒定，戰國時代已有大塊于闐美玉傳入中原。晉葛洪撰《西京雜記》卷六載，戰國魏襄王墓中的石屏風床上就放有"玉唾壺一枚"[1]，一國之君隨葬品用高級于闐玉製品，與其身份相適應。自漢代始因西域交通暢通，玉石大批量輸入中原，河北滿城劉勝漢墓和安徽淮南王墓等出土的玉器，也多是于闐玉[2]。河北定縣北陵頭東漢43號墓還出土四塊透雕玉版拚成的裝飾傢俱"玉座屏"[3]。

現在新疆和田約東至民豐，西達皮山，這一區域就是漢唐地理史籍于闐國統轄的範圍。該地早在西漢時即稱"于闐"，《史記·大宛列傳》載大宛東有"于寘"。于闐"（于田）是古部族和姓氏名稱"尉遲"的漢語譯音，于闐文作Khotan；《西域記》梵文作Kustana、Gostana，漢譯名謂"瞿薩旦那"，又叫"地乳"，被我國著名藏學家王堯、陳踐命名的公元8、9世紀的敦煌文書吐蕃文文獻P.T.960號《于闐教法史》記載：和田（au-ten于闐）地區一國王名字就叫"地乳"[4]，其都城名則叫"西城"[5]。三國、魏晉、南北朝、隋唐、五代時期和田仍稱"于闐"，唐高宗時屬毗沙都督府；且末則沿襲唐代名叫"播仙鎮"；而若羌[6]沿襲唐代名叫石城鎮。于闐城旁的河流

---

① 《燕丹子、西京雜記》，中華書局，1985年，第41頁。
② 高大倫《玉器鑒賞》，中國文物鑒賞叢書，灕江出版社，1993年，第16頁。
③ 《中國大百科全書·考古學》，中國大百科全書出版社，1986年，第176—177頁夏鼐撰"漢代玉器"條；177頁黑白圖片。
④ 尕藏加《藏文文獻中所見西域佛教之比較研究》，載《敦煌學輯刊》1993年第2期，第53頁。
⑤ 馮承鈞《西域地名》，中華書局，1955年上海印刷，第44頁"Khotan"條；第78頁"Yotkan"條。
⑥ 徐志斌《略論若羌在漢唐時期的地位》，載《敦煌學輯刊》1998年第1期，第138—140頁。

西漢時叫“于闐河”,直到隋。到了唐初始稱“玉河”[①]。《史記·大宛列傳》記載“于闐之西水皆西流,其東水東流,注鹽澤(今羅布泊)”;前引P.T.960號《于闐教法史》記録于闐附近的河流爲“玉河”[②]。《宋史·外國六·于闐》卷四八九載:于闐使者説于闐“城東有白玉河,西有緑玉河,次西有烏玉河,源出昆岡山。”而且“每歲秋,國人取玉於河,謂之撈玉。”至明代河水上游仍分别稱做“白玉河”和“烏玉河”,清至今稱之爲和田河,東西上游分别稱之爲“玉龍喀什河”和“喀拉喀什河”(或墨玉河)。唐及其以後此地的玉更是倍受重視和大量開采。

識和田玉者分其玉爲三種類型:一爲山料玉;二爲山流水玉;三爲戈壁灘玉。這些玉石受風化影響多,玉質較純淨,多是好玉,特别是籽料。于闐籽料玉最爲珍貴,屬軟玉系列。宋代于闐人就盛行在河中撈玉,其玉就是籽料或山流水玉。除此之外,于闐東北西漢時就稱“且末”的地區也産玉,或多是籽料和少許山料;還有在于闐西北,塔里木河最西邊的支流,戰國時的“莎車”地區也産玉。史料載古代敦煌周邊也有昆侖山系的玉出産[③],五代敦煌寫本P.3718《府君憂道邈真贊並序》有“昆山片玉,楚松寶轍”。[④]如敦煌文書P.4640《沙州釋門索法律窟銘》、S.530《大唐沙州釋門索法律義辯和尚修功德記碑》、P.3770《悟真文集》(中晚唐時期敦煌名僧)、P.4640《王景翼邈真贊並序》、《伊州刺史臨淄左公贊》,就直接稱敦煌爲“玉塞敦煌”、“玉塞”。本地玉料出産增加了敦煌周邊各地方政權向中原朝廷進貢玉石的數量和次數,雖然玉的品質不如于闐。漢武帝時敦煌附近就建有名聞遐邇的所謂“玉門關”[⑤],意思就是輸入玉的關口[⑥]。晚唐敦煌文書P.4640《歸義軍軍資庫己未(公元899年)、庚申(900)、辛酉(901)等年破用紙布曆》,有“玉門鎮使索通達”、“玉門副/使張進達”之載。此處設有鎮,有鎮使、副使帶隨員駐扎。敦煌的别名在中晚唐時被當地人稱之爲“玉塞”,與本地産玉和于闐玉出入的“玉門關”均有關係。本文擬據敦煌等相關文獻中所反映的資料來粗略分析和田玉的輸入、流散情況,不當之處望識者斧正。

一、敦煌古文獻對于闐玉的若干記載

古代于闐與敦煌在漢代早有聯繫,甘肅省文物考古研究所發掘的敦煌市懸泉置漢代遺址出土的西漢《于闐王行道簡》,恰證于闐與敦煌、酒泉的關係問題,惜簡牘中未涉及玉的事項。敦煌等文獻中關於于闐玉資料有若干條,兹羅列如下:

1. 敦煌于闐文文書P.2741《使臣奏稿》是“金國”(于闐)使臣上奏中原朝廷的報告,其中有“于闐人攜帶有六百斤玉,作爲進貢天朝宫廷的禮物。天朝使節收到了沙州張大慶(CāTtä

① 《新唐書》卷二二一《于闐傳》,中華書局,1975年,第二十册第6235頁。
② 尕藏加《藏文文獻中所見西域佛教之比較研究》,載《敦煌學輯刊》1993年第2期,第53—54頁第三節藏文譯漢文録文。
③ 馬德編《敦煌工匠史料》,甘肅人民出版社,1997年,第36頁認爲敦煌有玉石出産。
④ 鄭炳林《敦煌碑銘贊輯釋》,甘肅教育出版社,1992年,第445頁注釋①中稱“本篇寫作當在928年至935年間”。
⑤ 侯丕勛、劉再聰主編《西北邊疆歷史地理概論》,甘肅人民出版社,2007年,第275—279頁。
⑥ 媒體報導最近在敦煌附近發現了類似昆侖玉的新命名的所謂“敦煌玉”,古代文獻並未記載敦煌出産美玉。

Yā Khī)的一封信，他後來在黨項人的護送下逃到了突厥人之中"[①]。這是所見大量進貢中原朝廷玉石的文獻記載。沙州張大慶此人據敦煌文書S.367《沙州伊州地志》殘卷紀年尾題："光啟元年(885)十二月廿五日，張大慶因靈州安慰使嗣大夫等來/至州，於嗣使邊寫得此文書訖。"文書的寫作時間有學者考證認爲是在公元867－890年之間[②]，他是晚唐敦煌人，故可確定該奏稿寫在晚唐；該奏稿也是所見大宗貢唐朝玉石的重要文獻之一。

2. 晚唐寫卷P.3547《沙州上都進奏院上本使狀》第2、3行"當道賀正專使押衙陰信均等，押進奉表函一封，/玉一團，羚羊角一角"。敦煌張氏歸義軍政權向朝廷貢玉等物品[③]。

3. 五代寫卷S.4359 V《(大梁貞明伍年[919])謁金門·開于闐》載："開于闐，綿綾家家總滿。奉戲(獻)生龍及玉椀，將來百姓看。"從吐蕃佔領河西、敦煌至統治結束後，于闐與敦煌之間的交往始自公元901年，此即敦煌人的所謂重"開于闐"。實際重新開通于闐並非此時，歸義軍張淮深時期已與于闐有聯繫，而且有贈玉團的可能，上引于闐文文書P.2741即爲證[④]；又，敦煌文書P.2826《于闐王賜張淮深劄》第1行："白玉壹團。"第7行："一大玉印，一小玉印，更無別印也。"于闐始與敦煌(沙州)張氏歸義軍聯繫，饋贈玉團。五代宋敦煌與于闐的聯繫更密切[⑤]。據敦煌宋代寫卷S.1366《年代不明(980—982)歸義軍衙内面油破用曆》第23、24行"西州使/及伊州使上窟迎頓細供二十五分"，也可見五代宋時敦煌與西州和伊州的密切交往。

4. 五代P.4638《權知歸義軍節度兵馬留後守沙州長史曹仁貴狀》第1、2、3、4、5、6、7、8、9、10、11行"玉壹團重壹斤壹兩、羚羊角伍對、硇砂伍斤。/伏以磧西遐塞，戎境/枯荒；地不產珍，獻無/奇玩。前物等並是殊方/所出，透狼山遠屆敦煌；/異域通儀，涉瀚海來/還沙府。輒將陳/獻，用表輕懷。幹黷/鴻私，伏乞/檢納，謹狀。/權知歸義軍節度兵馬留後、守沙州長史、銀青光祿大夫、檢校吏部尚書、兼御史大夫、上柱國曹仁貴狀上。"[⑥]這是敦煌曹氏歸義軍第一任長官遣使向後晉王朝貢玉，但不知是羊脂玉还是籽料。所獻玉僅一斤多，無論如何兩國、兩地之間的往來中玉仍是珍貴的禮品。其"硇砂"，則是一種隨火山噴出的氯化銨氣體凝華的礦物質，產自西域北庭，故也稱"北庭砂"。在工農業及醫藥上有廣泛的用途，明《本草綱目·

① 錢伯泉《回鶻在敦煌的歷史》，載《敦煌學輯刊》1989年第1期，第66—67頁録文；張廣達、榮新江《關於唐末宋初于闐國的國號、年代及其王家世系問題》，載《敦煌吐魯番文獻研究論集》，中華書局，1982年，第182頁提到文書中的"沙州張尚書"是歸義軍首腦"張淮深"。

② 張廣達、榮新江《關於唐末宋初于闐國的國號、年代及其王家世系問題》，載《敦煌吐魯番文獻研究論集》，第182頁；黄盛璋《敦煌于闐文書中河西部族考證》，載《敦煌學輯刊》1990年第1期，第51頁考證年代爲"晚唐光啟二年(886)于闐出使沙州、甘州的使臣向于闐王庭彙報有關甘州部族動亂的情況"。

③ 古代敦煌外來商品參見鄭炳林《晚唐五代敦煌市場外來商品輯考》，李學章等主編《中華文史論叢》63輯，上海古籍出版社，2000年。

④ 張廣達、榮新江《關於敦煌出土于闐文獻的年代及其相關問題》，載《紀念陳寅恪先生誕辰百年學術論文集》，北京大學出版社，1989年，第291頁；榮新江《歸義軍史研究——唐宋時代敦煌歷史考索》，上海古籍出版社，1996年，第93—94頁；第138頁注釋94。

⑤ (法)哈密頓《851—1001年于闐王世系》，載《敦煌學輯刊》1982年第3期，第162—169頁。

⑥ 也參見馬德《尚書曹仁貴史事鉤沉》，載《敦煌學輯刊》1998年第2期，第11頁在倫敦英國國家圖書館對P. 4638《獻物狀》録文，個別文字釋讀略有出入。

金石之五・硇砂》載:"硇砂性毒,服之使人硇(惱、撓)亂,故曰硇砂。"①

5.五代S.4398《天福十四年(949)五月新授歸義軍節度觀察留後曹元忠獻硇砂狀》第1、2、3行"新授歸義軍節度觀察留後、光禄大夫、檢校司空、兼御史大夫、譙縣開國男、食邑三百户曹元忠。/硇砂壹斤。/右件砂誠非異玩,實愧珍纖。"曹氏後任節度使曹宗壽自稱"敦煌王",曾遣使向契丹遼獻大食馬、玉等物。遼則賜衣物、銀器②。曹氏歸義軍與契丹遼的關係親密。

6.五代P.2992 V《兄大王[沙州歸義軍節度留後]某(曹元深)致弟甘州回鶻順化可汗狀》第19、20、21、22行"今遣内親從都頭賈/榮實等謝/賀輕信,上好燕脂表玉境卜壹團重捌斤、白綿/綾伍匹"③。此處的"上好燕脂表玉境卜"之"燕脂表玉",似爲今人特指和田所謂的"羊脂玉"。而"表",當指玉石表面④。"境卜",應釋讀爲"鏡"字,但據法國學者哈密頓仔細觀摩該寫卷之"境"字旁確有一小"卜"字,意即"該字應塗去"⑤。S.4657《970年? 某寺諸破曆》第12行"又粟卜豆肆蚪,沽酒衆僧及看壽昌家用"。文中的"粟"字略微塗黑,在旁加"卜"字,明顯"粟"字是衍文,應删除⑥;P.4640 V《己未年——辛酉年(899-901)歸義軍衙内破用用紙布曆》有"王建鐸隊武卜傑額子","武"旁加小"卜"字,"武"也是衍文。在敦煌文書中此情況較多,它是中古文人、書手删字的習慣。即使不塗該"境(鏡)"字,也應是指與鏡子樣平整之意。此處寫作"燕脂",有可能是二字音近,將"羊脂"寫作"燕脂"。"燕脂",古時也寫作"燕支"⑦,原本作"胭脂",是指紅色顏料或泛指紅色。2005年12月號《收藏》刊登的俄羅斯籽料

---

① (明)李時珍《本草綱目》(上册),人民衛生出版社,1982年,第655頁;(法)哈密頓著,耿昇、穆根來譯《五代回鶻史料》,新疆人民出版社,1986年,第60頁注釋15有引勞費爾《中國伊朗篇》中的說法"硇砂出産在吐蕃和庫庫諾兒湖地區的吐蕃部族黨項地區"。

② 孫修身《西夏佔據沙州時間之我見》,載《敦煌學輯刊》1991年第1期,第38—39頁。據元明後《肅鎮華夷志》"物産"條所記載,肅州産"玉石;出紅水壩河内,乃石之似玉者,有菜色,有白色,俱可磨器"。不知該類玉石是否也在唐、五代、宋時期有出産,但記載似乎太晚,不足以證明唐宋敦煌歸義軍時期有進貢此類玉石,況且該玉成色差,當不配作進貢禮品。

③ 該文書録文參見《五代回鶻史料》,第121—125頁;榮新江《歸義軍史研究——唐宋時代敦煌歷史考索》,第111頁認爲此卷乃是曹元深寫狀,執政時間約在公元940—944年;齊陳駿、馮培紅《晚唐五代宋初歸義軍對外商業貿易》,載《敦煌學輯刊》1997年第1期,第44—51頁"三、歸義軍時期的對外貿易",第45頁"燕脂表玉境";鄭炳林、楊富學《敦煌西域出土回鶻文文獻所載qunbu與漢文文獻所見官布研究》,《敦煌學輯刊》1997年第2期,第24頁。

④ 《五代回鶻史料》,第125頁注釋⑦對於"表"字,哈密頓說:"不知'表'字應如何處理。"

⑤ 《五代回鶻史料》,第125頁注釋⑦。

⑥ 唐耕耦、陸宏基《敦煌社會經濟文獻真跡釋録》,全國圖書館文獻縮微複製中心,1990年,第三輯,第530頁注釋①已説明。

⑦ (美)勞費爾《中國伊朗编》,商務印書館,1964年,第150—154頁"臙脂(紅藍)"。紅藍一名黄藍,關於"紅藍"的記載,最早應是西晉張華《博物志》卷六載:"黄藍可作燕支也。"見中華書局,《叢書集成初编》,1985年,第1342册,第37頁。敦煌吐蕃佔領時文書S. 4782《寅年乾元寺堂齋修造兩司都師文謙諸色斛鬥入破曆算會牒殘卷》第6、7行和13、14行"伍蚪肆升/洪(紅)藍",P. 2567v、S. 6064、ДХ. 2168等文書中也記録有植物"紅藍",此物可製作"胭脂"。五代馬縞《中華古今注》卷中記:"燕脂。蓋起自紂,以紅藍花汁凝作燕脂,以燕國所生,故曰燕脂,塗之作桃紅妝。"遼寧教育出版社,1998,第21—22頁。元馬端臨《文獻通考》卷二二"唐天下諸郡每年常貢"條記録唐"漢中郡"每年常貢"紅花百斤,燕脂一升"。紅藍的研究請參見王克孝《ДХ. 2168號寫本初探——以"藍"的考證爲主》,載《敦煌學輯刊》1993年第2期,第24—30頁。

獲金獎的"觀音山子",外皮就是相當豔麗的鐵銹紅色,可與"胭脂"色相媲美。故此處的"上好燕脂表玉壹團",筆者猜測是指表面帶有紅色,即玉表皮上附着氧化的褐紅或棗紅色、鐵紅色等,若此推斷正確,則可認爲當時大多數和田上等玉尤其是進貢的玉,屬於籽料。筆者認爲此狀中的"燕脂表玉",應爲山流水玉或者籽料,或是對表皮帶紅色籽料的特殊稱呼;再者還隱含有油脂、發潤的意義,因爲白玉既白又潤纔更寶貴,也纔能稱"羊脂玉",當時大多數向朝廷等進貢和饋贈的禮品玉,必然是類似的上等玉,就是很潤有油脂感的白玉——羊脂玉。"燕脂表玉",或是當時敦煌等地對上等白玉的俗稱或習慣叫法,加之與"羊脂玉"讀音相近、字形也相近,所以當代好玉者稱白玉爲"羊脂玉",看來並非臆造之詞,應是有淵源的。明高濂《遵生八箋》"論古玉器"條認爲"玉以甘黄爲上,羊惜(脂)次之。"明代尚未以"羊脂"玉爲極品玉或特指"白玉"。傳説春秋時楚人卞和在荆山(今湖北南漳縣)見鳳凰棲息青石,便將此璞玉獻楚王,宫廷的玉工誤辨爲石頭,卞和因此接連遭受楚厲王和楚武王以欺君罪,左、右足被刖的冤屈。到楚文王時命人剖璞,得寶玉,經良匠雕琢而成璧,此即"和氏璧"[①]。"和氏璧"原石不一定是于闐玉,也有認爲是陝西藍田玉,但它應是山流水玉或籽料,即它有表皮包裹或即璞玉,當時面對這塊玉的人,眼睛看到的就是塊石頭,而非山料玉。表皮帶紅色的這種和田玉並非罕見,即使現在也能見到其影子。籽料玉屬於次生礦,它來自高山原生玉礦剥蝕崩落後,被流水帶到河流中,經河水、泥石流經過千萬年不間斷地翻滾衝擊沖刷,最後形成表面光滑,形狀、大小、顔色不同的河卵石等形狀,這就是水産玉之所以稱籽玉的原因,而山流水玉的形成也大致如此。且自古多以籽料爲貴,現代仍如此。該文書是曹氏歸義軍節度使曹元深派到甘州回鶻的使節爲大事攜帶八斤重的羊脂玉等向順化可汗道謝、祝賀禮物信函。唐、五代、宋敦煌本地也有"玉匠",前引敦煌寫卷P.2641《丁未年(947)六月都頭知宴設使宋國清等諸色破用曆狀並判憑(一)》,第8、9行"支玉匠平慶子等二人,共麵柒/鹀"。這是我們所知道的敦煌五代的玉匠人名之一。同卷(二)帳目第20行"玉匠麵三鹀伍升。"S.1366《年代不明(980-982年)歸義軍衙内面油破用曆》第48行"支玉匠二人一日食"[②]。敦煌的"玉匠",在晚唐、五代就已經是衆多工匠中的一種,實際玉匠的産生還更早。晚唐、五代、宋敦煌玉匠中還未見到高級匠人稱號——"博士"、"匠人"的地位與水準要低於"博士",可窺敦煌玉匠的水準是低於中原京城地區的。從史料中每每看到所貢玉多數是數"團"、幾十"團"和百"團"記録,説明貢的是原石,而非雕琢的成品。但在敦煌向中原王朝和向其他政權進貢的玉飾件中諸如腰帶飾,或許有敦煌玉匠雕琢的工藝品。《册府元龜》卷一六九載:同光

---

① 《燕閑清賞箋·遵生八箋之五》,巴蜀書社,1985年,第55頁。施宣圓、林耀琛、許立言主編《中國文化之謎》,第三輯,學林出版社,1987年,第50—53頁。

② 鄭炳林《唐五代敦煌手工业研究》、载《敦煌学辑刊》1996年第1期,第32页"玉匠"条。卢向前《關於歸義軍時期一份布紙破用曆的研究——試釋P.4640背面文書》,載《敦煌吐魯番文獻研究論集》第三輯,北京大學中國古史研究中心編,北京大學出版社,1986年,第419頁校注[八〇]。研究認爲"作坊司"是"歸義軍衙門下屬機構,爲管理諸如造扇等雜作之事,疑紙匠、金銀匠等都在其管轄之内。"那麼"玉匠"無疑也是屬於"作坊司"管轄,並有管理的官員叫作"作坊使"。

四年(926)"二月,沙州曹義全(金)進和市馬百匹、羚羊角、碙(硇)砂、犛牛尾,又進皇后白玉符、金青符、白玉獅子指環、金剛杵。"①此"皇后白玉符"或是敦煌玉匠所雕。

二、唐至宋時期中原王朝使節攜玉東歸

關於和田玉輸入中原的中介者,我們可從諸多史料中瞭解玉石的來源、數量等情況。運送物資當然要靠人畜組織的團隊來完成,現將朝廷等出使(包括和田玉輸送)人員資料羅列如下:

1. 敦煌文書P.3714V《唐總章二年(669)八月九月傳馬坊牒案卷》第1、2、3行"傳驢卌六頭,去七月廿一日給送帛練使司馬杜雄充使往伊州/□三頭在伊州坊,程未滿。/十六伊州滿給送蒲桃酒來"。唐代許多州設有"送××使",敦煌莫高窟五代著名的第61窟(始建於947年)西壁畫13餘米長的《五臺山圖》上,有唐代"送供王使"、"湖南送供使"、"高[句]麗王使"、"新羅送供使"等題記和圖像可爲證。當時于闐本地或轄州府當有送貢玉的使人吧?

2.《新唐書・西域傳・于闐》卷二二一載:"初德宗即位,遣内給事朱如玉之安西,求玉於于闐,得圭一、珂佩五、枕一、帶胯三百、簪四十、奩三十、釧十、杵三、瑟瑟百斤並其他寶等,及還,詐言假道回紇爲所奪,久之事泄,得所市流死恩州。"②這是朝廷主動遣使向于闐當局索美玉,歷史上中原王朝主動向于闐索玉此不是唯一的一次。

3. P.3451《張淮深變文》有:"尚書授(受)敕已訖,即引天使入開元寺。""天使以王程有限,不可稽留"。日本有鄰館藏敦煌文書《沙州旌節官帖》:光啟四年(888)十月,唐中使宋光廷等來沙州,授張淮深歸義軍節度使權利的象徵物旌節③,朝廷的"天使"也可能會從敦煌攜玉回京。

4. 敦煌文書P.4640《歸義軍軍資庫己未(899)、庚申(900)、辛酉(901)等年布、紙破用曆》:"辛酉年(901)三月四日,支與天使打錢財粗紙壹束"。"十一日,押衙張留子傳處分,支與天使錢財粗紙伍帖"。該文書還記載敦煌歸義軍爲了接待天使,建有專門的"天使院"。

5. P.2032 V《後晉時期敦煌淨土寺諸色入破曆算會稿》:天福四年(939)十月廿六日"粟壹碩貳斗,沽酒,天使奄世勸孝用。"《新五代史》卷七四載同年,册封于闐使節天使高居誨④至敦煌,沙州刺史曹元深郊外迎接。

6. P.2992 V《沙州歸義軍節度兵馬留後使檢校司徒兼御史大夫曹(元深)上回鶻衆宰相

① (宋)王欽若等編《册府元龜》,中華書局,1960年,第2册,第2036頁。現在學術界也在學術論文中用"脂玉"之名了,但卻是與"白玉"和"青玉"並列使用,而這三種玉都是和田玉中的上品,參見陳志達《關於新疆和田玉東輸内地的年代問題》,載《考古》2009年第3期,第81—82頁。

② 《新唐書》,中華書局,1995年,第20册,第6236頁。2010年1月17日中央電視2臺晚18:30《尋寶・走進大唐》欄目,清宫檔案中有道光帝嚴禁和田進貢玉石的文獻資料,這是朝廷拒絶進貢玉石罕見的舉動。

③ 榮新江《歸義軍史研究——唐宋時代敦煌歷史考索》,第11頁;196頁文書插圖。

④ 《新五代史》,中華書局,1974年,第3册,第917頁。

狀稿》:"衆宰相念以兩地社稷無二,途路一家,人使到日,允/許西回,即是恩幸。伏且朝廷路次甘州,兩地/豈不是此件行李,久後亦要往來。其天使般/次,希垂放過西來。"① 天福八年,歸義軍節度兵馬留後曹元深遣使前往後晉請授旌節,回途中和天使逢甘州回鶻阻攔,此狀是請回鶻放他們到敦煌。五代宋甘州回鶻勢力增大,行動在河西走廊甘州段途中的天使都受其阻撓。

7. P.3160 V《辛亥年(951)六月沙州歸義軍内宅司支破請憑牒》:六月廿八日"設(招待)天使,煮肉、造食[櫳]玖束。"文中多次記有來敦煌的"天使"。

8. P.2213《張匡鄴致沙州太傅殘狀》:"二月五日金紫光禄大夫、檢校司空、兼御史大夫、上柱國張匡鄴。"此人見《新五代史·四夷附録三·于闐傳》卷七四載:"天福三年(938),于闐國王李聖天遣使者馬繼榮,來貢紅鹽、郁金、犛牛尾、玉、氎等。晉遣供奉官張匡鄴,假鴻臚卿、彰武軍節度判官高居誨爲判官,册聖天爲大寶于闐國王。"②

9. P.3566《後梁貞明年代沙州二月八逾城文》:"伏惟使臣僕射,福同山嶽,萬里無危,奉招(詔)安邦,再歸帝釋(室)。"這是來敦煌身爲"僕射"銜的文職身份的使臣。

10. 敦煌文書S.196《後周顯德五年(958)二月洪范大師牒》:"今則見賫,/詔命尋達會稽安下,訖將□/臺鼎預切忻愉。謹先具狀。/聞謹録狀上,/牒件狀如前謹牒。/顯德五年二月日左街洪范大師賜紫/。"上狀給沙州使主。

11. P.2761《宋乾德開寶年間敦煌二月八日行城文》:"奉爲……使臣司空,中華盛德,海内法門……遠銜帝命,來赴敦煌。"還有身爲"司空"銜的使臣來敦煌。

12.《續資治通鑒長編》卷七載:"僧行勤等一百五十人請游西域,詔許之,乃賜錢三萬,遣行。"《宋會要輯稿·道釋二》:宋太祖乾德"四年(966)三月,僧行勤等一百五十七人請游西域取經,各賜錢三萬,遣之。"③還有游西域的僧人路經敦煌。

13. P.3023《妙法蓮華經贊文》:乾德六年二月,宋廷又遣西天取經僧繼從,經敦煌時抄《妙法蓮花經贊文》,尾題有"伏維大王采攬賜紫沙門繼從呈上",是送敦煌歸義軍大王曹元忠的。《宋會要輯稿·道釋二》:"太平興國三年(978)三月,開寶寺僧繼從等自西天回獻所得梵夾經等,詔賜繼從等紫衣。"《佛祖統紀》卷四三也載該年三月繼從歸國,所帶物品則更多而已④。

14. P.2804V《開寶六年(973)三月,右衙都知兵馬使丁守勛牒二件》:該年三月,宋右衙都知兵馬使丁守勛書牒歸義軍請求返京,因"住泊多時","陟(涉)貴州别鄉土以(已)來年"。

15.《宋史》卷四九〇載:"太平興國二年(977)冬,遣殿直張璨賫詔諭甘、沙州回鶻可汗外

---

① 該文書録文參見《五代回鶻史料》,第128頁。

② 《新五代史》,第917頁

③ (宋)李燾《續資治通鑒長編》,上海古籍出版社,1986年,第1册,第64頁;《宋會要輯稿》[八],中華書局,1957年,第7891頁。

④ 《宋會要輯稿》[八],第7891頁《大正新修大藏經》第49册,《史傳部一》,第397頁。

塑,賜以器幣,招致名馬、美玉,以備車騎琮璜之用。"①

16.《宋會要輯稿・番夷五》:"太平興國五年元忠卒,三月,其子延禄遣使裴溢的名似四人來貢玉圭、玉盌(碗)、玉樋、波斯寶氈、安西細氈、茸褐斜褐、毛羅、金星礬等。四月,詔贈元忠敦煌郡王、制權歸義軍節度兵馬留後、金紫光禄大夫、檢校司空兼御史大夫、上柱國、譙縣男。曹延禄可檢校太保、歸義軍節度瓜沙等州觀察處置營田押藩落等使。又以其弟延晟爲檢校司徒、瓜州刺史;延瑞爲歸義軍衙内都虞侯。母進封秦國太夫人。妻封隴西郡夫人。"《宋史》卷四九○"回鶻條"載:"五年(980),甘、沙州回鶻可汗夜落紇密禮遏遣使裴溢的等四人,以橐駝、名馬、珊瑚、琥珀來獻。"《續資治通鑒長編》卷二一也有同樣的記載②。

17.《遼史》卷一六載:開泰九年(1020)七月,"甲寅,遣使賜沙州回鶻燉煌王曹[賢]順衣物。"同書卷七○屬國表又載:"沙州回鶻燉煌王曹[賢]順遣使來貢,回賜衣幣。"③

三、西域使節至中原貢玉

(1)玉石産地——于闐使節

于闐自古以"金玉國"自稱。《後漢書》卷六順帝永建六年(131)、《三國志・魏志》卷二延康元年(220)、《魏書》卷八二晉太康中、卷五四大同七年(541)、《魏書》卷五太安三年(457)和卷六天安元年(466)、皇興元年(467)、卷八景明三年(502)、《南史》卷六和《梁書》卷二天監九年(510)、《北史》卷一二和《隋書》卷四大業十一年(615)、卷八三大業中、《舊唐書》卷三和卷四貞觀二十三年(649)、卷二八顯慶六年(661)、《新唐書・阿史那社尒傳》卷一一○太宗時、《舊唐書・尉遲勝傳》卷一四四天寶中等。上述正史中東漢永建六年于闐侍子來貢,唐貞觀二十三年和顯慶六年是國王親自朝貢。除西晉太康有明確記載獻"玉印"、西魏大同七年獻"外國刻玉佛"外,其餘未明説貢玉,但其特産當有玉。至五代始具体有貢玉重量和數量。

莫高窟五代第98窟東壁門南側列北向第一、第二身題名有于闐國王李聖天及皇后供養像和題記"大朝大寶于闐國大聖大明天子……即是窟主"、"大朝大于闐國大政大明天册全封至孝皇帝天皇后曹氏一心供養",曹皇后是曹氏歸義軍首任節度使曹議金的長女;莫高窟五代第61窟東壁供養人題記"大朝大于闐國大政大明天册全封至孝皇帝天皇后一心供養"、"大朝大于闐國天册皇帝弟三女天公主李氏爲新受太傅曹延禄姬供養";甘肅瓜州縣榆林窟第35窟内室北壁宋初畫于闐公主李氏供養人題記"大朝大于闐金玉國皇帝的子天公主李氏一心供養",此公主是李聖天第三女。敦煌吐蕃文文書P.T.1106和P.T.1106V二文書是給沙州的"弟登裏尚書書"和給"弟令公狀",這裏的令公據學者考證就是曹氏歸義軍的某位首

① 《宋史》,中華書局,1985年,第40册,第14114頁。

② 《宋會要輯稿》[八],第7767頁;《續資治通鑒長編》,第180頁;《宋史》,第14114頁。

③ 《遼史》,中華書局,1974年,第1册,第187頁;第4册,第1153頁。

腦。敦煌文書P.5538號于闐文書有于闐國王尉遲輸羅致沙州歸義軍節度使舅曹元忠的信函，于闐使節當是由歸義軍派人護送或陪同前往京城。

1. P.2741、Ch.00269、P.3031+ P.2788+ P.2898+ Ch.00327《于闐使臣上于闐朝廷奏稿》記録護送于闐王子去中原進貢未果之事。

2. P.4640V《歸義軍軍資庫己未(899)、庚申(900)、辛酉(901)等年布紙破用曆》:光化四年(901)“于闐使梁明名一行”,“于闐使押衙張良真”。該卷是較早記録敦煌張氏歸義軍專門出使于闐的“于闐使”和“于闐使押衙”。

3. 敦煌于闐文文書《鋼和泰藏卷》:尉遲僧婆毗國王在第十四(據考證爲925)年的于闐使臣文書第10－17行記録于闐使經沙州做佛事和沙州到朔方等的地名。日本龍谷大學藏敦煌文書第48號記“于闐册禮般次先排使張宗瀚留此殘本”[①]。于闐使臣定會帶特産玉石等貢品。

4. P.2704《曹議金回向疏四件》(長興四年[933])第2行“于闐宰相换得”,第12、行13“天公主抱喜日,陳忠直/之謀”。P.2812《于闐宰相禮佛文》:“爰召良工/廣施財寶”,做功德雇工在莫高窟畫“萬菩薩”、“十方仏(佛)”。

5. P.2638《清泰三年(936)河西都僧統算會帳》:“錦綾壹匹于闐僧鞔衣用。”敦煌文獻中記有不少于闐等地方政權以僧人身份出使沙州和京城等地史事。

6.《新五代史・晉本紀》卷八載:天福三年(938)“于闐使馬繼榮來,回鶻使李萬金來。”《新五代史・皇后劉氏傳》卷一四載:後唐同光年間(923－926)于闐“有胡僧自于闐來,莊宗率皇后及諸子迎拜之”[②]。

7.《舊五代史・晉書三》卷七七載:天福三年九月“于闐國王楊仁美遣使貢方物。回鶻可汗遣使貢駝馬。”十二月“戊寅,制以大寶于闐國進奉使、檢校太尉馬繼榮可鎮國大將軍,使副黄門將軍、國子監張再通可試衛尉卿,監使殿頭承旨、通事舍人吴順規可試將作少監。回鶻使都督李萬金可歸義大將軍,監使雷福德可順化將軍。”[③]

8.《新五代史・四夷附録第三》卷七四載:“晉天福三年,于闐國王李聖天遣使者馬繼榮來貢紅鹽、郁金、犛牛尾、玉、氎等。晉遣供奉官張匡鄴假鴻臚卿彰武軍節度判官高居誨爲判官,册聖天爲大寶于闐國王。是歲冬十二月,匡鄴等自靈州行二歲至于闐,至七年冬乃還。而居誨頗記其往復所見山川諸國,而不能道聖天世次也。”“匡鄴等至于闐,聖天頗責誚之,以邀誓約,匡鄴等還。聖天又遣都督劉再升獻玉千斤及玉印、降魔杵等。”這是于闐國在五代宋

① 季羨林主編《敦煌學大辭典》,上海辭書出版社,1998年,第503—504頁榮新江撰“鋼和泰藏卷”詞條。日本龍谷大學藏文書參見張廣達、榮新江《關於敦煌出土于闐文獻的年代及其相關問題》,載《紀念陳寅恪先生誕辰百年學術論文集》,第297頁列表。本文參考了張廣達、榮新江該篇文章中的39件于闐使臣及其相關文獻列表,在此致謝。P.2958《于闐使文書雜纂》載有:于闐使臣上沙州敦煌王書。

② 《新五代史》,第144頁。

③ 《舊五代史》,中華書局,1976年,第4册,第1018頁,第1022—1023頁。

時貢玉重量最大的一次。又同書卷九出帝載天福七年十二月"于闐使都督劉再升來,沙州曹元深、瓜州曹元忠皆遣使附再升以來。"敦煌吐蕃文文書P.T.1256V《豬年(939或951)于闐使劉司空文書》,日本學者森安孝夫認爲此"劉司空"就是于闐使者劉再升[①]。

9.《册府元龜·外臣部·朝貢五》卷九七二載:晉天福三年"九月于闐國王李聖文遣使馬繼榮進玉團、白氎布、犛牛尾、紅鹽、爵金、礀(硇)砂、大鵬砂、玉裝秋(鞦)轡、鞊韈、鞍軒手刅。"[②]

10.《五代會要》卷二九:"晉天福三年九月,其王李聖文,遣使馬繼榮,進白玉、白氎、犛牛尾、紅鹽、郁金、硇砂、大鵬砂、玉裝秋(鞦)轡等物。其年十月,册聖文爲大寶于闐國王,命供奉官張匡鄴爲國信使,仍授入朝使馬繼榮爲鎮國大將軍。"漢乾祐元年(948)六月于闐"入朝使王知鐸爲檢校司空,副使張文達、判官秦元賓爲檢校左右僕射,監使劉行立檢校兵部尚書"。[③]

11.《遼史拾遺》卷一八載:"晉天福三年于闐國王李聖天遣使者馬繼榮來貢紅鹽、鬱金、犛牛尾、玉、氎等。晉遣供奉官張匡鄴假鴻臚卿、彰武軍節度判官高居誨爲判官,册聖天爲大寶于闐國王。是歲冬十二月匡鄴等自靈州,行二歲至于闐,至七年冬乃還,而居誨頗記其往復所見山川諸國,而不能道聖天世次也。"[④]

12. P.2026V《于闐文寫本佛教文獻》尾題:天福十年"于闐班上監一心供養"。敦煌吐蕃文文書P.T.2111第七、第二片文書是《于闐王致甘州忠賢王大臣長史于伽書》,可知于闐也與甘州關係緊密。甘州回鶻給中原朝廷貢玉順理成章。

13. P.2641《丁未年(947)六月都頭知宴設使宋國清等諸色破用曆狀並判憑(三)》,"十九日/壽昌迎于闐使","太子迎于闐使油胡/並(餅)子壹伯(百)枚","于闐使迎于闐/使"。曹氏歸義軍衙署設宴招待于闐使,《新五代史》卷一〇載:天福十二年(947)六月"于闐遣使者來"[⑤]。于闐使朝貢後漢。

14. 五代P.3016《天興七年(956?)十一月于闐回禮使索子全狀》,"天興柒年拾壹月日于闐回禮史内親從都頭前壽昌縣令御史大夫檢校銀青光祿大夫上柱國索全狀";同卷P.3016《天興九年九月西朝走馬使富住狀》,"奏回禮使索子全等貳人于伍/月伍日入沙州,不逢賊寇,亦無折欠/宣詰,軍府内外官班僧道等興慶","天興玖年九月日前檢校銀青光祿大夫新受内親侍都頭西朝走馬使頭富住狀"。天使一行攜帶于闐"國朝信物亦無遺失"。文中的"回禮

① 《新五代史》,第917頁,第91頁。張廣達、榮新江《關於敦煌出土于闐文獻的年代及其相關問題》,載《紀念陳寅恪先生誕辰百年學術論文集》,第297頁,于闐文書資料參考了榮氏該文。關於中原文化對于闐影響,請參見榮新江《關於唐宋時期中原文化對于闐影響的幾個問題》一文,載《國學研究》第一卷,北京大學出版社,1993年,第401—422頁。

② 《册府元龜》,第11424頁。

③ 《五代會要》,叢書集成初編第0832(四)册,中華書局,1985年,第355、356頁。

④ 《遼史拾遺》,叢書集成初編第0390册(五),中華書局,1985年,第364頁。

⑤ 《新五代史》,第102頁。

使",是專門回訪天庭的于闐使,陪同天使前往于闐。

15.《宋本册府元龜》卷九七二載:廣順三年(953)"九月于闐國王李聖文遣使馬繼榮進玉團、白氎布、犛牛尾、紅鹽、欝金、硇砂……"[1] S.3728《乙卯年(955)押衙知柴場司安佑成牒五通並判》,"廿四日于闐使/賽神付設司柴壹束","支于/闐博士柴拾伍束"。于闐使在敦煌參加賽神等活動,于闐博士作爲高級人才也受到優待。

16. P.3111《庚申年(960)七月十五日于闐公主官造施捨紙布花樹及臺子簿》,"庚申年七月十九日于闐公主新建官造花樹"。于闐公主向敦煌寺院也佈施。

17.《山堂考索後集》卷六四載:"建隆二年(961),[于闐]國王遣使來貢玉圭一,以玉匣盛玉枕一,自是屢來朝貢。"[2] 五代後期,于闐由於某種原因向朝廷进貢受阻。

18. 敦煌文書敦研0001號(0038+0369)《乾德二年(964)歸義軍衙府酒破曆》(敦研0001(敦研總0038)+董希文藏卷、後歸日本青山杉雨收藏,終捐贈敦煌研究院,編號爲敦研總0369號)+P.2629號中有十多次招待于闐人的酒帳記録;第67行"支于闐去押衙吴成子酒壹甕",74行"太子屈于闐使酒半甕",78行"供于闐葛禄逐日酒貳升",79行"供于闐羅尚書逐日酒伍升"[3]。于闐太子在敦煌也留有其供養人畫像和題記,莫高窟第244窟的甬道北壁底層西向第二身下部畫男孩五代供養人畫像旁有"德從子/□德太子"。《宋史》卷四九〇列傳249"于闐"條載:乾德"四年(966),又遣其子德從來貢方物。"P.3510《于闐文從德太子禮懺發願文》(10世紀),爲太子"從德"所書;還有向達《西征小記》所記録的出土於甘肅安西(今瓜州縣)榆林窟的五代幹彩繪木塔内裝銀塔上刻有"于闐國王大師從德"題記,"從德"應是諸太子之一。S.8924b、c《便麥曆》中有"員德太子",並在名字頭上簽有畫押符號,但不知是否爲第244窟的題名"□德太子"? 于闐太子來敦煌的還有不少,如莫高窟第444窟東壁門上部中央見寶塔品南側有宋代于闐供養人題記"南無釋迦牟尼佛説妙法華經大寶于闐國皇太子從連供養";北側"南無多寶佛爲聽法故來此法會大寶于闐國皇太子琮原供養"。于闐的太子、尚書、太師也駐扎敦煌,並受到歸義軍專門的供給和招待。因于闐太子有長期駐扎敦煌的,故曹氏歸義軍還爲之建"太子宅"(S.2474)和"太子莊"(敦研0001[0038+0369]+P.2629)(見拙文《五代宋時期于闐皇太子在敦煌的太子莊》載《敦煌研究》2003年第4期),以示友好。

19. P.3184V《齋文一篇》後題:"甲子年(964)八月七日早聞太子三人來到佛堂内將法華經第四卷",與莫高窟第444窟東壁門上宋人題記可互相印證,三位于闐太子來過敦煌,其中一人可能就有"從德"。"大師從德"和太子"從德"是否爲同一人尚不明,或許出家?

20. S.6452(1)《某年(981-982?)淨土寺諸色斛斗破曆》,"于闐大師來,造飯面三/升"。此"大師",是否即五代宋初"從德"大師?

---

① (宋)王欽若等编《宋本册府元龜》,中華書局,1989年,第四册,第3860頁。
② (宋)章如愚《山堂考索》,中華書局,1992年,第868頁。
③ 《甘肅藏敦煌文獻》第二卷,甘肅人民出版社,1999年,第167頁

21.P.2629《乾德二年(964)歸義軍衙府酒破曆》,"太子迎于闐使","看甘州使及于闐使","于闐使僧"。

22.《宋史·外國六》卷四九〇列傳249"于闐"條載:"建隆二年(961)十二月,[李]聖天遣使貢圭一,以玉爲柙;玉枕一。本國摩尼師貢琉璃瓶二,胡錦一段。"《續資治通鑒長編》卷二也載:本年二月"甲午,于闐國王李聖天遣使來貢方物。"乾德三年(965)"至是冬,沙門道圓自西域還,經于闐,與其朝貢使至。四年,又遣其子德從來貢方物。開寶二年(969),遣使直末山來貢,且言本國有玉一塊,凡二百三十七斤,願以上進,乞遣使取之。善名複至,貢阿魏子,賜號昭化大師,因令還取玉。又國王男總嘗貢玉欛刀,亦厚賜報之。"此塊玉似屬籽料,應是較大的;若是山料,未必有如此大的動静,居然請求皇帝派天使去取。這是唐宋正史中所知最大的玉料。《續資治通鑒長編》卷六也載:本年冬"戊午,甘州回鶻可汗與于闐國王及瓜沙州皆遣使來貢方物。先是沙門道圓出游西域二十餘年,於是與于闐朝貢使者還,獻貝葉經及舍利"。《宋會要輯稿》道釋2也記此年冬道圓詣西域還,"獻貝葉梵經"和"賜紫衣器幣"等事[①]。

23. S.6264《天興十二年二月八日南閻浮提大寶于闐國迎摩寺八關戒牒》,有"授戒師左街内殿講授談論興教法律大師賜紫沙門道圓"。P.2893《報恩經卷第四》尾題:"僧性空與道圓雇人寫記。"或爲滄州道圓。建隆二年(961),他自天竺返于闐,又隨于闐使過敦煌。

24.《宋會要要輯稿·蕃夷七》第199册載:乾德三年(965)"十二月十二日甘州回鶻可汗、于闐王及瓜沙州皆遣使來朝,貢馬、橐駝、玉、琥珀。"《宋史》卷四九〇同年五月記載"于闐僧善名、善法來朝,賜紫衣","其國宰相因善名等來,致書樞密使李崇矩,求通中國。太祖令崇矩以書及器幣報之"[②]。于闐似先派僧人打前站往汴梁,然後正式朝貢大宋,這與《山堂考索後集》記載有矛盾。

25.《宋史·太祖二》卷二載:開寶二年(969)十一月"庚申,回鶻、于闐遣使來獻方物。"[③]

26. P.5538《于闐文于闐王尉遲輸羅天尊四年(970)至沙州大王舅曹元忠書》,開寶三年正月,于闐王尉遲輸羅給其舅敦煌大王曹元忠致信,告知征伐黑汗朝大勝,請求沙州援助。

27.《宋史·外國六》卷四九〇列傳249"于闐"條載:開寶"四年,其國僧吉祥以其國王書來上,自言破疏勒國得舞象一,欲以爲貢,詔許之。"[④]

28. S.1366《年代不明(980－982)歸義軍衙内面油破用曆》,"于闐羅闍黎身故助葬","支于闐使偏面一石","于闐僧一人"。于闐使逗留沙州。

29. S.2474《庚辰年——壬午年間(980－982年)歸義軍衙内面油破曆》,"窟上看于闐僧使細供十分","太子宅于闐使一人"。

---

① 《宋史》,第14106、14107頁。《續資治通鑒長編》,第21、62頁。《宋會要輯稿》[八],第7891頁

② 《宋會要輯稿》[八],第7841頁。《宋史》,第14107頁。

③ 《宋史》,第30頁。

④ 《宋史》,第14107頁。

30. 敦煌文書Ch. ⅱ 0021a《于闐使臣張金山燃燈發願文》,記于闐王尉遲達磨中興五年(982)七月張金山等三百人出使沙州,並造塔做功德。這是于闐使往敦煌或宋廷進貢的舉動。

31.《遼史·聖宗紀三》卷一二載:遼聖宗"(統和七年二月)甲寅,回鶻、于闐、師子等國來貢。"十一月"于闐張文寶進内丹書。"[①]于闐與大宋往來的同時也與遼通好。

32.《宋會要輯稿·蕃夷七》第199册載:元豐七年(1084)"十一月十二日詔以于闐國進馬賜錢百有二十萬。十二月二日還于闐黑汗王所進師(獅)子,仍賜銀絹。"[②]于闐喀喇汗王朝在公元1006年取代尉遲王朝,進入穆斯林和突厥化時期[③]。

33.《山堂考索後集》卷六四載:于闐"元祐四年(1089)五月丁酉遣使李養星、阿點魏哥已下續貢珠玉、象牙、珊瑚、藥物等。"[④]喀喇汗王朝時貢品少見美玉,多見馬匹、獅子等,這或許與喀喇汗王朝人們的審美取向有關;其使臣貢特産也不像于闐國、沙州、甘州等貢特産,動輒稱"玉團"多少斤、多少枚,他隻稱"珠玉"。

(2)龜兹國使節

1.《宋會要輯稿·蕃夷七》第199册載:天聖八年(1030)十二月"十五日龜兹國遣使李延慶貢玉帶、真珠、玉越斧、團牌、花蕊布、金渡、鐵甲、乳香、硇砂、馬、獨峰駝、大尾羊。"[⑤]

2.《山堂考索後集》卷六四載:天聖"九年正月己未龜兹國、沙州並遣人貢物。"[⑥]

3.《山堂考索後集》卷六四載:"皇祐四年(1052)正月癸巳龜兹國、沙州並遣人貢物。"[⑦]

4.《宋史·龜兹傳》載:"紹聖三年(1096),使大首領阿連撒羅等三人以表章及玉佛至洮西。"龜兹國進貢玉團及玉製品無疑多來自于闐。

(3)西州回鶻使節

1. P.3569V《光啟三年(887)官酒户馬三娘及押衙陰季豐牒二件》,光啟三年三、四月間"西州回鶻使上下三拾伍人"訪問敦煌,"每一日供酒捌蚪陸勝(升)。"

2. P.2049V(2)《長興二年(931)淨土寺願達直歲牒》,十二月"西州僧"使到沙州。

3.《宋本册府元龜》卷九七二載:"廣順元年(951)二月西州回鶻遣都督來朝貢玉大小六

---

① 《二十五史》第9册《遼史、金史、元史》,上海古籍出版社、上海書店,1986年,第17、6803頁;《遼史》,第133、136頁。

② 《宋會要輯稿》[八],第7858頁。

③ 張廣達、榮新江《關於唐末宋初于闐國的國號、年號及其王家世系問題》,載《敦煌吐魯番文獻研究論集》,第180頁;魏良弢《關於喀喇汗王朝的起源及其名稱》,載《歷史研究》1982年第2期;湯開建、王叔凱《關於于闐政權與喀喇汗王朝關係的探討》,載《敦煌學輯刊》1984年第1期,第110—121頁;楊富學《回鶻之佛教》,新疆人民出版社,1998年,第31頁:"至遲在1009年之前,喀喇汗王朝已經征服了于闐。"

④ (宋)章如愚《山堂考索》,中華書局,1992年,第868頁。

⑤ 《宋會要輯稿》[八],第7851頁。

⑥ 《山堂考索》,第870頁。

⑦ 《山堂考索》,第870頁。

團,一團碧,琥魄(珀)九斤……白玉環子、碧玉環子各一截……玉帶一。"[①]

4. S.3728《乙卯年(955)押衙知柴場司安佑成牒五通並判》:"十三日供西州走人逐日/柴壹束。"走人是否爲低級使者不得而知,但受到曹氏歸義軍衙府的優待。

5. P.3472《徐留通返還絹三匹半鄧上座契》,天福十三年(948)戊申歲四月"兵馬使徐留通往於西州充使"。

6. P.3501V(7)《戊午年(958)六月十六日康員進貸生絹契》載:顯德五年(958)"兵馬使康員進往於西州充使"。

7. 敦研0001號(0038+0369)《乾德二年(964)歸義軍衙府酒破曆》,"供西州使逐日酒壹升"[②]。西州回鶻(也稱"亦都護",都城高昌稱作"亦都護城")[③]使也隨甘州回鶻使團前往京城,"他們肯定是由於受到了貿易利益的吸引"[④]。當然他們也是由甘州回鶻的護衛下成行的。晚唐、五代、宋時期,西州地區一直是屬於回鶻人的地盤,敦煌張氏歸義軍在名義上對伊州和西州的治理權衹維持到開平五年(911)。約寫於895年的P.3552《兒郎偉》中有所謂"西州上拱(貢)寶馬,焉祈(耆)送納金錢"。據此可知沙州對西州僅是維持商貿關係。P.3472《戊申年(948)四月十六日徐留通兄弟欠絹契》:"戊申年四月十六日,兵馬使徐留通往於西州充使,所有/些些小事,兄弟三人對面商儀(議)。"曹氏歸義軍初尚無專門出使西州的專使,而由一般軍官充任[⑤]。這確證歸義軍已失去對西州的控制,僅能固守瓜沙。

8.《續資治通鑒長編》卷二二,太平興國五年(980)三月"丁巳,高昌國王阿爾斯蘭汗始自稱西州外生[甥]師子王,遣都督邁遜來貢方物"[⑥]。

9. S.1366《年代不明(980—982)歸義軍衙内面油破用曆》,太平興國五年"西州使及伊州使上窟迎頓"。他們來沙州,並到莫高窟禮佛。

10.《資治通鑒長編》卷五六,景德元年(1004)五月,"壬寅,西州回紇遣使來貢方物"[⑦],他們的貢品應包括玉。

(4)伊州(哈密)使節

根據敦煌文書P.5007殘詩抄"僕固天王乾符三年(876)四月廿四日打破伊州(中殘)"、

① 《宋本册府元龜》,第四册,第3861頁。
② 《甘肅藏敦煌文獻》第一卷,甘肅人民出版社,1999年,第1頁。
③ (法)瑪雅爾撰,楚平摘譯《古代高昌王國物質文明史》,載李範文、陳奇猷等主編《國外中國學研究譯叢1》,青海人民出版社,1986年,第570頁。
④ 《五代回鶻史料》,第144頁。
⑤ 《五代回鶻史料》,第18—19、52—53頁注釋⑤。《歸義軍史研究——唐宋時代敦煌歷史考索》,第360—361、368頁
⑥ 《續資治通鑒長編》,第186頁。
⑦ 《續資治通鑒長編》,第480頁。

“爲言回鶻倚凶(下殘)”,知敦煌歸義軍張淮深時期西州回鶻佔歸義軍治下的伊州[①]。晚唐、五代、宋伊州地區一直屬回鶻的轄區,敦煌晚唐張氏歸義軍名義上對伊、西州的管轄衹維持到開平五年(911)[②]。莫高窟晚唐第196窟甬道北壁供養人畫像列西向第一身題名“敕歸義軍節度沙瓜伊西等州管内觀察處置押蕃落營田等使守定遠將軍檢校吏部尚書兼御史大夫巨鹿郡開國公食邑貳仟户實封二百户賜紫金魚袋上柱國索勛一心供養。”據此題銜可知至張氏歸義軍索勛時期,其轄境已縮小,僅剩四、五個州,伊州勉强維持管轄權。曹氏歸義軍僅領瓜沙兩州,敦煌莫高窟宋第55窟甬道南壁底層列西向第一身題記“故敕河西隴右伊西庭樓蘭金滿等州節度使檢校太尉兼中書令托西大王諱議金供養”;五代第98窟甬道南壁五代供養人畫像列西向第一身題名“河西隴右伊西庭樓蘭金滿等州□□□□觀察□(處)……授太保食邑□(一)□(千)户……萬户侯賜紫金……”;五代第100窟甬道南壁供養人畫像列西向第一身題名“故敕授河西隴右伊西庭樓蘭金滿等州節度使檢校中書令……大……諱議金”;五代第108窟甬道南壁供養人畫像列西向第一身題名“敕河西隴右伊西庭樓蘭金滿等州節度使□□□□□□□西大王諱議金供養”;第244窟甬道南壁底層五代供養人畫像列西向第一身題名“……伊西……節度使檢校中書令……曹□□”[③]。據此可知曹氏歸義軍初期名義上或號稱領有伊州;或中原朝廷加封其官爵時的虚銜和空頭領地,未實際擁有。

1.北圖殷字41《癸未年(923?)三月二十八日王的敦貸生絹契》,“伊州使到來之日”[④]。伊州已有使者,應不屬歸義軍轄制。

2. P.2504《辛亥年(951)押衙康幸全貸絹契》,廣順元年四月,沙州使者“押衙康幸全往于伊州□/使”。

3. P.3501V(7)《戊午年(958)四月廿五日康員奴貸生絹契》,顯德五年(958)“伊州使頭康員奴”出使伊州。康員奴和去西州的康幸全似是同一家族,均爲使者。

4. 敦煌文書敦研0001號(0038+0369)+P.2629《乾德二年(964)歸義軍衙府酒破曆》,“十八日支伊州使酒壹斟”,“看伊州使酒伍升”;“迎伊州使酒貳斟”,“供伊州使酒貳斟”,“設伊州使酒壹甕”,“設伊州使酒貳斟伍升”。歸義軍與伊州常有交往。這些是歸義軍衙府給伊州使酒食的供應。從兩份文書稱呼“伊州使”的角度看,伊州此時已不屬曹氏歸義軍統轄,應是西州回鶻的部族或其下屬小政權。

5. S.1366《年代不明(980—982)歸義軍衙内面油破用曆》,“新來伊州使下簷細供兩

---

① 《歸義軍史研究——唐宋時代敦煌歷史考索》,第358頁。《敦煌碑銘贊輯釋》,第427頁注釋⑩稱:“伊吾,即伊州。張議潮大中四年收復,乾符年間丢失。P.3033《龍泉神劍歌》'西取天山瀚海軍'亦指此。”

② 《五代回鶻史料》,第18—19、52—53頁注釋⑤。關於伊州的失守參見《歸義軍史研究——唐宋時代敦煌歷史考索》,第356—361頁。

③ 《敦煌莫高窟供養人題記》,文物出版社,1986年,第17、32、49、51、108頁。

④ 録文據《敦煌資料》第一輯,中華書局,1961年,第365頁;還參考唐耕耦、陸宏基編《敦煌社會經濟文獻真跡釋録》第2册,第114頁録文。本文其餘録文均參考唐、陸二位先生的録文,謹此致謝。

分”、“西州使/及伊州使上窟迎頓細供二十五分”。伊州和西州、沙州是比較友好的，伊州使還禮拜莫高窟。

(5)南山

敦煌文書敦研0001號+P.2629等文書中提到“南山”。《新五代史》卷七四“于闐”條説：“沙州西曰仲雲，其牙帳居胡盧磧，云仲雲者，小月支之遺種也。其人勇而好戰，瓜沙之人皆憚之。”[①]學者榮新江認爲，“南山”是源于漢代小月氏的小游牧部族，與沙州西面的仲雲同源（敦煌文書P.2741、Ch.00269、P.3031+P.2788+ Ch.00327《于闐使臣上于闐朝廷奏稿》載“仲雲，一名南山人”），先後與許多少數民族和漢族融合，10世紀建有自己的小政權及官職。曹氏歸義軍初期曾征伐南山，他們有時劫掠、騷擾歸義軍進貢的使者，P.3835V(7)《入髑真言及殘狀文》，戊寅年(978)五月，“南山作賊”劫掠歸義軍紫亭鎮“官私群牧”；有時也與歸義軍友好並有商貿交往。文書在行文中衹書南山，而不加“使”字，似説明它比伊州等小政權更小、更鬆散。

四、河西地區使節至中原貢玉

(1)沙州使節

沙州貞元中淪陷於吐蕃，至大中二年沙州人張議潮起義，趕走吐蕃，奉表並獻十一州圖籍歸順，隨即發兵略定瓜、伊、西、甘、肅、蘭、鄯、河、岷、廓州。這是歸義軍政權領地最大的時期，莫高窟晚唐94窟甬道北壁底層第一身題記“叔前河西一十一州節度管内觀察處置等使金紫光禄大夫檢校吏部尚書兼御史大夫河西萬户侯賜紫金魚袋右神武將軍南陽郡開國公食邑二千户實封二百户司徒諱張議□(潮)”，此應是實銜的追述；五代98窟甬道北壁第一身題記“故外王父前河西一十一州節度管内觀察處置押蕃落支度營田等使金紫光禄大夫檢校司□(空)食邑□(二)□户/實□伍伯户……節授右神□(武)將軍太保河西萬户侯賜紫金魚袋上柱國南陽郡張議潮一心供養”，此是追述的職銜。敦煌歸義軍張議潮時期在短時間内嘗控制十一州的部分領地，但決不是盛唐時十一州的全境。後隨着甘州回鶻等勢力的增强，歸義軍轄地愈益狹小，最後張氏和曹氏歸義軍轄區僅限於瓜、沙二州。莫高窟第444窟窟簷横樑上墨書宋代題記“維大宋開寶九年(976)歲次丙子正月戊辰朔七日甲戌敕歸義軍節度瓜沙等州觀察/處置管内營[田]押蕃落等使特進檢校太傅兼中書令譙郡開國公食邑一千五百户實封三百户曹延恭之世剏建記”，可證衹轄瓜、沙二州。他們與周邊大小政權關係時好時壞，但與于闐關係一直友好，並在曹氏時有姻親關係。敦煌吐蕃文文書P.T.984《河西節度使沙州曹令公上聖神之主書》、P.T.1120V《沙州主曹尚書致菩薩于闐聖神天子書》，這些是曹氏歸義軍

---

① 《敦煌碑銘贊輯釋》，第426—427頁注釋⑨。《新五代史》，第918頁。

首腦上奏于闐國王的信函,相互關係密切。

敦煌文書晚唐P.4640《沙州釋門索法律窟銘》、敦煌文書S.530《大唐沙州釋門索法律義辯和尚修功德記碑》曾直接稱敦煌爲"玉塞敦煌";P.3770《悟真文集》(中晚唐時期敦煌著名僧)、P.4640《王景翼邈真贊並序》也稱沙州敦煌爲"玉塞"。與此同時或前後敦煌還有別名異號叫做"紫塞"、"塞表"、"龍沙"等。如晚唐P.3481《釋門雜文》有"威傳紫塞"。P.4640《張禄邈真贊》頌中贊張禄是:"龍沙豪族,塞表英儒。"還有P.2631《釋門文範》、P.2660《殘書簡》、P.3263和S.4536《祈願文》中均稱之爲"塞表",有研究者謂:"從吐蕃時期已開始用塞表稱敦煌了。"[①]塞,大概是因爲敦煌地區漢代設置有夯土築的防禦性的"塞"牆和處於邊遠之境的邊塞,所以稱其爲"塞表"。敦煌唐文書P.2005《沙州都督府圖經》中有"古塞城"條,唐代沙州城的東西南北都有其遺跡存留。"紫塞",則可能是因爲敦煌地區山石多呈紫色的緣故吧?從諸多文書中透露出"紫塞"、"塞表"稱呼在先,而"玉塞"的稱謂在後,且晚唐、五代、宋最盛,這也與該時期于闐、沙州(敦煌)和周邊政權跟中原相互往來,貢獻玉石禮品逐漸繁盛似乎有關。

1. P.3720《悟真文書集》,大中五年(851)五月沙州都法律洪辯遣弟子悟真前往京城,宣宗皇帝嘉獎洪辯爲河西都僧統,悟真爲都法師。此年七月張議潮遣兄議潭等數路使節奉瓜、沙、伊、西、肅、甘、蘭、鄯、河、岷、廓十一州圖籍進獻朝廷。朝廷在沙州設歸義軍,宣宗加授議潮爲節度使、十一州觀察使,檢校吏部尚書。還授入朝專使吴安正等官職,又加沙州僧正慧苑臨壇大德。唐杜牧《樊川文集》卷一七收録的"《沙州專使押衙吴安正等二十九人授官制》"、"《敦煌郡僧正慧菀除臨壇大德制》"記載起義、遣使、授官職的史實[②]。

2.《舊唐書》卷一九上載:唐懿宗咸通七年(866)"七月,沙州節度使張義潮進甘峻山、青骹鷹四聯、延慶節馬二匹、吐蕃女子二人。僧曇延進大乘百法門明論等。"《册府元龜》卷一六九帝王部·納貢獻記載[③]與《舊唐書》同。

3. S.1156《沙州進奏院上本使狀》、S.10602《歸義軍節度使張議潮奏蕃情表》[④],"沙州刺史"張淮深,"伏乞皇帝陛/下,俯賜神鑒",遣使求受節度使標志的旌節,懿宗未准。

4. 唐乾符四年(877),還有爲賀禮派的使節"賀正專使",晚唐張氏歸義軍時代P.3547《上都進奏院狀》載:"上都進奏院狀上:當道賀正專使押衙陰信均等押進奉表函一封。玉一團,羚羊角一角、犛牛尾一角。十二月廿七日到院,廿九日進奉訖,謹具專使上下共廿九人到

---

① 《敦煌碑銘贊輯釋》,第167頁注釋⑤。

② 《唐會要》卷七一,叢書集成初編第0824册(一二),中華書局,1985年,第1269頁;《舊唐書》卷一八下《宣宗本紀》載:大中五(851)年八月,"沙州刺史張議潮遣兄議澤(潭)以瓜沙伊肅等十一州户口來獻,自河、隴陷蕃百餘年,至是悉復隴右故地。以議潮爲瓜沙伊等州節度使。"中華書局,1975年,第二册,第629頁;《新唐書》卷八、卷四〇、卷二一六下,中華書局,1975年,第1册第249頁;第4册第1040頁;第19册第6107頁;《册府元龜》卷二〇,第1册第217頁;《歸義軍史研究——唐宋時代敦煌歷史考索》,第3頁"歸義軍大事紀年";《宋會要輯稿》[八],第7767頁。

③ 《舊唐書》,第二册,第660頁;《册府元龜》,第二册,第2034頁。

④ 《英藏敦煌文獻》第13册,四川人民出版社,1995年,第74頁圖版。

院安下及於靈州勒住人數分析如後。”“奏論請賜節事”。歸義軍首腦張淮深遣陰信均等幾十人的使團往京城賀正，並兼求受旌節之重任，終告失敗。該文書是敦煌當地政權向中原王朝進貢玉石比較早的一次史實記録。

5. P.4660《令狐公邈真贊》，廣明元年(880)亡的押衙兼馬步都知兵馬使令狐氏，曾經“助收河隴”，“入京奏事，聰耳知聞。遞其果敢，印佩將軍”。此公爲張氏歸義軍初期戰將，曾往京城入奏。

6. P.3068《殘書紮三行》：“丙午年三月廿日使高再晟果(過)涼州/即日且得平善，不用遠憂。/” 榮新江認爲：光啟二年(886)，張淮深曾遣高再晟進京求受旌節[①]。

7. S.1156《沙州進奏院上本使狀》，光啟二年十二月張淮深派“宋閏盈、高再晟、史文信、李伯盈等”率兩般專使進京求受旌節。P.3068和S.1156所記應是一件事。據P.2568《南陽張延綬别傳》、S.1156《沙州進奏院上本使狀》光啟三年二月沙州使團宋閏盈等到達興元駕前。三月一日使團追隨到鳳翔，請求旌節未果。僅授張淮深子張延綬爲“左千牛[備身]兼御史中丞”，因使團中宋閏盈、高再晟、史文信、李伯盈等和“張文徹、王忠忠、范欺忠、段意意”等兩派内訌，求受旌節遭受失敗。

8. P.3718《張清通寫真贊並序》有“大中赤縣沸騰，駕行西川蜀郡。使人阻絶不通，律星有餘。累奉表疏，難透秦關數險。公乃獨擅，不憚劬勞。率先啟行，果達聖澤。五回面對，披陳西夏之艱危。六度親宣詔諭，而丁寧頗切。”這是張氏歸義軍派出的一次重要使者，直接往西蜀，數次面見大臣和君王，報告歸義軍近況。

9. P.4660《閻英達邈真贊並序》載：閻英達“先施百戰，復進七州。功藏府庫，好爵來酬。” P. 3481《釋門雜文》所載“河西節度，太原閻公”或爲晚唐張氏歸義軍初期的閻英達其人。他曾“令參遠問於天朝，政化大□於道路。故得敕書將降”[②]。P.3718《閻子悦生前寫真贊並序》：“金王之世，奉命朝天。”S.1181《結壇歸願文》“朝廷奉使，早拜天顔”，金山國張承奉時閻子悦曾出使朝廷。P.3718《閻勝全寫真贊並序》：“南北輸誠，每通歡而並無阻蔽。” 閻勝全可能是接替閻子悦使者身份的同家族的人。

10. 敦煌張氏歸義軍時與朝廷保持關係的機構和部門有“節院使”，見敦煌文書S.5139《涼州節院使劉少晏狀》中的劉少晏爲“節院使”和P.2482《羅盈達墓志銘並序》有次兄羅文通爲“節院軍使”；五代P.2482《閻海員邈真贊》閻氏爲“歸義軍節度左班首都頭知節院軍使”。

11. P.2825V《乾寧二年(895)丙辰歲馮文達借據》，乾寧二年二月“平康鄉百姓馮文達奉差入京”奏報。

12. P.4640 V《己未年——辛酉年(899—901)歸義軍衙内破用紙布曆》、“甘州押衙宋彦

---

① 《歸義軍史研究——唐宋時代敦煌歷史考索》，第10頁“歸義軍大事紀年”。

② 《敦煌碑銘贊輯釋》，第160—162頁考釋。

暉";庚申年(900)又有"押衙張西豹甘州充使"。辛酉年(901)"于闐使押衙張良真","于闐使梁明明","都押高人駿往河西使","朔方使麻大夫"。S.4359V《奉送盈和尚詩》,有"開于闐,綾錦家家總滿"。沙州又與于闐恢復友好往來。張、梁二人爲歸義軍的專職于闐使,歸義軍設有專門出使各地的衙署機構。

13. 北大圖書館藏敦煌文書102《佛説八陽神咒經一卷》尾題:甲戌年乾化四年(914)七月,曹議金時"清信佛弟子兵馬使李吉順、康奴子二人/奉命充使甘州"回鶻,以示友好。

14. P.2945《權知歸義軍節度兵馬留後使狀稿》,梁帝遣使臣到沙州,授議金爲節度使。"若使臣回撤,兼差賀恩使人","使臣經過貴府深沐恩私邀宴",曹議金遣使與"專使"同往東行進貢,期望途經東邊包括甘州大蕃路途受到關照,經涼州僕射、靈州相公引薦,到達後梁。

15. 北圖殷字41《癸未年(923?)四月十五日張修造雇父駝契》,"癸未年四月十五日,張修造遂於西州充使"。又,"癸未年七月十五日,張修造王(往)於西州充使"①。同光元年四月、七月,張修造二使西州。去西州出使要自己雇牲畜,路上常遇寇劫掠。

16. P.3016《某乙狀稿》,"沙州使人張保山/同知謀煞"。晚唐、五代沙州歸義軍還有專門負責外聯事宜的官員"使人"。

17. P.3518V(3)《張保山邈真贊》,"君情念依(衣)冠而入貢,駱屯阻滯,親入九重",被"授左散騎常侍兼御史大夫"。S.5139V《乙酉年六月涼州節院使押衙劉少晏狀抄》,同光三年(925),沙州使人張保山等出使後唐,涼州故吏劉少晏上書沙州府衙,"涼府死郡之人,賜乞候糧帖兵",請求援助。

18. P.2814《後唐天成三年戊子年(928)二月都頭知懸泉鎮遏使安進通狀七件》第(四)、(五)、(六)、(七)四件中分别有都頭安進通向上司賀端午、賀時新、賀冬、賀正進獻的酒、麨、胡林子、胡棗四種,但貴重的玉石卻不見蹤跡。曹氏歸義軍初期沙州鎮遏使向上司進呈賀禮禮品中並無玉石,知玉在當時是稀罕物。又如,《宋本册府元龜》卷九七二載:後唐長興四(933)年三月"回鶻都拽裹敦來朝,可汗仁美貢鏤鈒、琈玉、良馬百駟……"②。此條中的"琈玉"也爲一種玉名,即《山海經·西山經》記載的"小華山"(在今陝西華陰縣東南)其陽和"陽城縣之大牿(苦)山"(古陽城在今河南登封縣東南)所產的"瑦琈"玉石③,他們並非美玉,不能與和田玉媲美。

19. 五代長興二年(931)敦煌寫本P.3718《范海印和尚寫真贊並序》頌中有"承恩聘使,杜隘時穿。東游五嶽,奏對朝天"。范和尚出使中原朝廷,拜見皇帝。

20. 五代長興二年的敦煌文書P.3718《范海印和尚寫真贊並序》載范和尚"西通雪嶺,

---

① 録文據《敦煌資料》第一輯,第338頁;唐耕耦、陸宏基編《敦煌社會經濟文獻真跡釋録》第2册,第38頁録文。

② 《宋本册府元龜》第四册,第3860頁。

③ 《山海經》,吉林攝影出版社,2003年,第23頁;酈道元著、王先謙校《水經注》第15卷"伊水"條,巴蜀出版社,1985年,第288頁

異域芳傳。于闐國主，重供珍璉"。還是此范和尚又出使于闐，返回途中亡歿。

21. P.3448 V《辛卯年九月董善通、張善保雇駝契》，長興二年九月，沙州百姓"董善通、張善保/二人往入京"朝貢後唐。

22. P.4518《天壽二年寶勝狀》："□□□寶勝今遠將情懇□□□□天皇后聖顔□□不怪僭月尤細賜照察，謹奉狀奏聞謹奏。天壽二年五月日寶勝狀奏。"

23. P.2992 V《沙州歸義軍節度兵馬留後使檢校司徒兼御史大夫曹(元深)上回鶻衆宰相狀稿》，天福年間"衆宰相念以兩地社稷無二，途路一家，人使到日，允/許西回，即是恩幸。伏且朝廷路次甘州，兩地/豈不是此件行李，久後亦要往來。其天使般/次，希垂放過西來"[①]。出使中原的歸義軍使者和朝廷天使在甘州受到回鶻的阻撓，歸義軍節度兵馬留後曹元深希望甘州放行。

24. P.3805《曹議金賜宋員進改補充節度押衙牒》，"東朝入貢，不/辭涉曆艱嶮，親睹龍/顔，公事就成，歸西土軍前/。"五代初宋員進出使中原朝廷，返回後被授"節度押衙"，以示獎賞，因爲出使艱辛危險。

25.《宋本册府元龜》卷九七二載：後唐同光二年(924)"沙州曹議金進玉三團、硇砂、羚羊、波斯錦、茸褐、白氎、牛黄、金星礬等。"[②]

26.《册府元龜》卷一六九帝王部・納貢獻載："(同光四年)二月，沙州曹議全(金)進和市馬百匹、羚羊角、磠(硇)砂、犛牛尾，又進皇后白玉符、金青符、白玉獅子指環、金剛杵。"[③]

27.《册府元龜》卷九七二載：後唐長興元年(930)沙州"曹議金遣使貢馬四百匹、玉一團。"[④]

28. P.2992 V(3)《長興二年歸義軍節度使曹議金致甘州順化可汗狀》："昨五月初，其天使以(與)沙州本道使平善到達甘州。""天使以(與)本道使蒙賜館驛看待。"[⑤]後唐使臣和沙州使者還至甘州，可汗派實律攸通報沙州。議金派都頭賈榮實等往甘州謝賀。

29. P.4638《馬軍宋和信狀(二件)》，後唐長興二年"馬軍宋和信。/右和信，先辛卯年有陸歲駝壹頭，押衙氾潤寧雇/將于闐充使，達至西府大國，即便病死，同行陰員住。"五代敦煌充任于闐使的還有氾潤寧、陰員住等。

30.《宋本册府元龜》卷九七二載：長興三年"沙州貢馬七十五匹、玉三十六團。"長興四年(933)十一月"是月沙州、瓜州遣牙將各以方物朝貢。"又，《册府元龜》卷九七六載："閔帝應順元年(934)正月，賜回鶻入朝摩尼八人物有差。閏正月瓜州入貢牙將唐進、沙州入貢梁行通、回鶻朝貢安摩訶等辭，賜袍銀帶物有差。"同書卷三九七載："閔帝應順元年(934)正月，沙州、

---

① 該文書録文參見《五代回鶻史料》，第128頁。
② 《宋本册府元龜》第四册，第3858頁。
③ 《册府元龜》第2册，第2036頁。
④ 《册府元龜》第12册，第11422頁。
⑤ 該文書録文參見《五代回鶻史料》，第123頁。

瓜州遣牙將各以方物朝貢。回鶻可汗仁美遣使獻故可汗仁裕遺留貢物鞍馬器械。仁美又獻美玉、圓玉、秋(鞦)轡、硇(硇)砂、羚羊角、波斯寶緤、玉帶，蓋希崇拓懷邊鎮内附故也。"《册府元龜》卷九六五載：後唐"末帝清泰元年(934)七月癸丑，簡較(檢校)刑部尚書，瓜州刺史慕容歸盈轉簡較(檢校)尚書左僕射，時瓜州附回鶻來貢，令使歸，故有斯命。"《册府元龜》卷九七二載：清泰二年七月"瓜州刺史慕容歸盈獻馬五十匹"①。瓜州刺史慕容歸盈是敦煌歸義軍節度使曹議金姐夫，據學者考證他爲吐谷渾後裔，以刺史身份遣使進貢，説明自身有相當實力。S.1366《年代不明(980－982)歸義軍衙内面油破用曆》有"玉匠"、"造腰帶金銀"。五代宋敦煌本地早有造腰帶的工匠和工藝，故進貢朝廷的玉腰帶很可能是敦煌當地工匠所爲。

31. P.4638(13)《瓜州牒狀》："東擒羌落，西牧獯戎。"曹氏歸義軍初期，甘、沙州兩地因戰争而斷交。

32. 俄藏敦煌文書ДX. 2143《押衙索勝全契約》，後唐清泰"乙未年(935)六月十六日立契，押衙索勝全次着于闐去，遂於翟/押衙面上换大駁馬壹匹，其于闐使命到來之日，更還生絹/壹匹。"索氏是曹氏歸義軍的于闐使者。

33. 敦煌文書S.4504(6)《乙未年(935)正月一日僧善友貸生絹契》，清泰二年正月壹日，沙州"靈圖寺僧善友往于西州充使"。S.4504(5)《乙未年三月七日押衙龍弘子貸生絹契》，"押衙龍弘子往於西州充使"。P.3718(12)《唐故河西歸義軍梁幸德邈真贊》，有"奉貢東朝"，"路隘張掖，獫狁侵纏"。P.3564《莫高窟功德記》，乙未年(935)曹氏歸義軍遣左馬步都虞侯梁幸德出使後唐，返途中在"秦涼卻植回時路逢困難，破財物於張掖害自己"。

34. P.4638《丙申年馬軍武達兒狀》，曹氏歸義軍清泰三年(936)沙州武達兒"其弟名管馬軍奉命西州充使"。"司人去歲甘州爲使破散"，"同月聞瓜州賊起，再複境界。"歸義軍遣使者出使中原，並修書靈州令公，欲引薦入朝，使者過涼州爲嗢末劫掠，無功而返。

35. P.2638《清泰三年河西都僧統算會帳》，"樓機綾壹匹寄上于闐皇后用/樓機壹匹膭鞍上"，"于闐僧鞔衣用"，有于闐僧人來沙州。

36.《遼史》卷三載：天顯十二年(937)"冬十月庚辰朔，皇太后永寧節，晉及回鶻、燉煌諸國皆遣使來賀。壬午，詔回鶻使胡離祇、阿剌保，問其風俗。丁亥，諸國使還，就遣蒲裹骨皮室胡末裹使其國。"②

37.《遼史》卷四載：天福四年(939)"十一月丁亥，鐵驪、燉煌並遣使來貢。"③

38.《遼史》卷四載：天福五年"五月庚午，以端午宴群臣及諸國使，命回鶻、燉煌二使作本

---

① 《宋本册府元龜》第四册，第3860頁。《册府元龜》第12册，第11355頁。《册府元龜》，第11423、11469、4724頁。參見季羡林主編《敦煌學大辭典》，第361頁汪泛舟撰"慕容歸盈"詞條。

② 《遼史》，第41頁。

③ 《遼史》，第46頁。

俗舞,俾諸使觀之。"同書卷五四遼"會同三年端午日"有相同的記載[①],曹氏歸義軍與契丹遼關係友好。

39. S.5937《庚子年(940)十二月廿二日都師願通訟常住破曆》,天福五年四月沙州"索僧政西州去"。

40. P.3453《辛丑年(941)十月廿五日賈彥昌向龍興寺借絹帛契》,天福六年十月"賈彥昌緣往西州充使"。

41. P.4046《天福柒年十一月廿三日曹元深施回向疏》,"朝廷奉使,早拜天顔;所奏沿邊,果蒙聖允;往來途路,歲泰無危"。《新五代史》卷九載:晉天福七年十二月"丙子,于闐使都督劉再升來,沙州曹元深,瓜州曹元忠皆遣使附劉再升以來。"[②] 三地結伴而來。

42.《新五代史》卷七四"于闐"條載瓜、沙州"聞晉使者來,其刺史曹元深等郊迎,問使者天子起居"。《舊五代史》卷八一載:天福八年正月"庚寅,沙州留後曹元深加檢校太傅、充沙州歸義軍節度使。"[③]後晉遣使授元深旌節。P.2992V(1)《歸義軍節度兵馬使留後檢校司徒兼御史大夫曹[元深]上回鶻衆宰相書》,曹元深致書甘州回鶻,請放天使和沙州使臣返回沙州,"痛熱情義不可斷絶","衆宰相周旋",同時派僧政慶福、都頭王通信等到甘州斡旋。P.4065《歸義軍曹氏表狀稿三通》,後晉"旌節官告(誥)國信使副"等抵達沙州,"奉宣聖言賜臣手詔一封、贈臣亡父/官告(誥)一道、告(誥)弟一通、焚黄一道、故兄贈太保官告(誥)一通",曹元深上表答謝。

43. P.2652V《丙午年(946)洪潤鄉百姓宋某雇駝契》,開運三年正月廿二日沙州"洪潤鄉百姓宋蟲□使西州"。歸義軍也派百姓充任使者。

44. S.4398《天福十四年(949)歸義軍節度觀察留後曹元忠獻硇砂牒》,"差步軍/教練使兼御史中承(丞)梁再通"入貢後漢。

45.《册府元龜》卷九八〇載:後周廣順二年(952)"十月,沙州僧興賞表辭回鶻阻隔,回鶻世世以中國主爲舅,朝廷亦以甥呼之"[④]。

46.《舊五代史》卷一一五載:顯德二年(955)五月"戊子,以沙州留後曹元忠爲沙州節度使、檢校太尉、同平章事。"同書卷一三八載:"周世宗時,又以元忠爲歸義軍節度使、元恭爲瓜州團練使。其所貢磠(硇)砂、羚羊角、波斯錦、安西白氎、金星礬、大鵬砂、毦褐、玉團皆因其來者以名見,而其卒立世次,史皆失其記。"《册府元龜》卷一七〇載顯德二年史事與《舊五代史》卷一一五、卷一三八載内容相同[⑤]。

---

① 《遼史》,第47、882頁。
② 《新五代史》,第91頁。
③ 《新五代史》,第918頁。《舊五代史》,第1075頁。
④ 《册府元龜》第12册,第11522頁。
⑤ 《舊五代史》,第1531、1841頁。《册府元龜》第2册,第2059—2060頁。

47. P.3051V《丙辰年(956)三月廿三日三界寺僧法寶借券》,顯德三年三月"三界寺僧人法寶往於西州充使"。

48. P.3016《天興七年(956?)十一月于闐回禮使索子全狀》,"天興柒年拾壹月日于闐回禮史内親從都頭前壽昌縣令御史大夫檢校銀青光禄大夫上柱國索全狀",沙州于闐使節索子全七月陪同天使前往于闐,八月下旬抵達,十一月返回敦煌。

49. P.3016V《天興九年九月日西朝走馬使汜富住狀》,顯德五年(958)六月"前檢校銀青光禄大夫内親從都頭西朝走馬使汜富住"等出使于闐,拜見國王。

50. P.3556(12)《顯德六年押衙曹保升牒》,沙州使者曹保定即曹保升弟朝貢後周,途經甘州亡,擬遣弟保德"至甘州迎取故兄骸骨",希望"令公"曹元忠准許。

51.《宋史·太祖紀》卷一載:建隆二年(961)十一月"癸酉,沙州節度使曹元忠、瓜州團練使曹延繼(禄)等遣使獻玉鞍勒馬"[1],和《玉海·朝貢》卷一五四、《宋史·太祖紀》、《宋會要輯稿·蕃夷五》卷一九七載同。《文獻通考》卷三三五"沙州"條載:"宋建隆三年,加兼中書令,子延恭爲瓜州防禦使。"《續資治通鑒長編》卷二載:建隆二年十一月"癸酉以沙州節度使同平章事曹元忠及其子瓜州團練使延敬(繼)皆遣使來修貢,元忠、義金之子也。"[2]上述典籍所載均爲同一事,詳略不等。

52. P.2155(2)《曹元忠上回鶻可汗書》,建隆三年五月至六月,"差親從都頭曹延定/往貴道復禮","五月廿七日/從向來有賊出來,於雍歸鎮下煞卻一人。又打將馬三兩匹",六月四日一行人馬被賊人"行至城門捉將",曹元忠寫信給甘州回鶻"希/兄可汗天子細與尋問"。

53. 敦煌文書敦研0001號(0038+0369)《乾德二年(964)歸義軍衙府酒破曆》,該年六月"押衙吴成子"[3]出使于闐。

54. P.3272《丁卯年(967)正月廿四日甘州使頭閻物成去時書本》,"丁卯年正月廿四日,甘州使頭閻物成"、"涼州尋問即是"。曹元忠請求甘州回鶻可汗查詢去年沙州朝京使在涼州被劫一事。閻氏是沙州曹氏歸義軍派往甘州回鶻的使節,稱"使頭"。

55. S.4884《辛未年(971)四月二日押衙梁保德貸斜褐契》,開寶四年四月,曹氏歸義軍"押牙(衙)梁保德往於甘州去。"

56.《宋會要輯稿·蕃夷七》卷一九九載:"《玉海》是年(978)三月,沙州曹繼賢子延禄貢玉盌(碗)、寶氈。"[4]

57. P.3827《曹延禄上表》+ P.3660V《太平興國四年(979)四月歸義軍曹延禄牒》,曹延禄

---

① 《宋史》,第10頁。

② 《宋會要輯稿》[八],第7767頁《續資治通鑒長編》,第21頁。

③ 《甘肅藏敦煌文獻》第二卷,甘肅人民出版社,1999年,第167頁。

④ 《宋會要輯稿》[八],第7844頁.《玉海》,見明劉鴻訓輯《玉海纂二十二卷·獻方物》卷之十七"建隆瓜沙貢玉"條載:太平"興國[三年三月],其子延禄貢玉盌、寶氈。淳化[二年]獻良玉。"《四庫全書存目叢書》,齊魯書社,1995年,第171册第418頁

派使者上表宋廷,彙報父死兄亡"當道去開寶七年六月六日臣父薨亡",自己"權知瓜州軍州事充歸義軍節度副使",再三解釋"實無渝志,踰睿俟命,不知所裁,謹具狀披告"。

58. S.2474《己卯年(979)駝官鄧富通狀及判》,"支與于闐使頭南山大騍駝壹頭"。P.3878《己卯年(979)軍資庫判憑十五通》第五通載太平興國四年十一月,"封角于闐國信麻壹束",沙州出使于闐國使者所用密封國信的麻索,也需節度使批准。

59.《宋會要輯稿·蕃夷五》:"太平興國五年元忠卒,三月,其子延禄遣使裴溢的名似四人來貢玉圭、玉盌(碗)、玉檓、波斯寶氎、安西細氎、茸褐斜褐、毛羅、金星礬等。四月,詔贈元忠敦煌郡王。制權歸義軍節度兵馬留後、金紫光禄大夫、檢校司空兼御史大夫、上柱國、譙縣男。曹延禄可檢校太保、歸義軍節度瓜沙等州觀察處置營田押藩落等使。又以其弟延晟爲檢校司徒、瓜州刺史;延瑞爲歸義軍衙内都虞侯。母進封秦國太夫人,妻封隴西郡夫人。"《宋史》卷四九〇載内容與《宋會要輯稿·蕃夷五》同,但簡略。《續資治通鑒長編》卷二一載:太平興國五年閏三月"辛未甘、沙州回鶻遣使來貢方物。""歸義軍節度使曹元忠卒,其子延禄自稱節度兵馬留後,遣使修貢。夏四月丁丑,詔贈元忠燉煌郡王,授延禄歸義軍節度使。又以其弟延晟爲瓜州刺史、延端[瑞]爲牙内都虞侯,母封秦國夫人,妻封隴西夫人。"《宋會要輯稿·蕃夷七》卷一九九載:太平興國"五年閏三月二十六日甘、沙州、回鶻遣使裴溢的名似等來貢橐駝、名馬、珊瑚、琥珀、良玉。"《文獻通考》卷三三五"沙州"條載:太平"興國五年元忠卒,子延禄遣人來貢,贈元忠燉煌郡王,授延禄本軍節度,弟延晟爲瓜州刺史,延瑞爲衙内都虞侯。"[①]沙州政權和甘州回鶻一同進貢,二者的關係緊密。沙州使者也應是由甘州回鶻使團護送至汴京。

60. S.6452(2)《辛巳年(981)十二月十三日以後周僧正于常住庫借貸油面曆》,十二月十三日沙州派"西州使頭"往西州。

61. S.2474《歸義軍衙内油糧破曆》,太平興國七年(982)壬午歲"看于闐使","太子宅于闐使一人"。于闐太子有歸義軍衙署專門修建的"太子宅",供其居住。

62.《宋會要輯稿·番夷五》卷一九八載:沙州太平興國"八年,遣都頭令狐願德入貢。"[②]

63. P.3579《雍熙五年(988)戊子歲神沙鄉百姓吴保住牒》,沙州百姓吴保住等出使西州,途中"般次駈拽,直到伊州界"遭劫被俘,"到十一月沙州使安都知"等"交納銀價又贖身價"。

64. P.3156(4)《庚寅年(990)十月一日已後破曆》,淳化元年十月,沙州"住兒西州到來"。

65.《宋會要輯稿·番夷五》卷一九八載:"淳化二年(991)沙州僧惠崇等四人以良玉、舍

① 《宋史》,第14124頁。《宋會要輯稿》[八],第7767、7844頁,與《宋史·太宗一》卷三載同:太平興國五(980)年閏三月"辛未,甘、沙州回鶻遣使以橐駝名馬來獻。"見《宋史》,第64頁。《續資治通鑒長編》[一],第180頁。

② 《宋會要輯稿》[八],第7767頁。

利來獻，並賜紫方袍，館於太平興國寺。”[1]歸義軍有時也派僧人出使進貢，以保安全。

66. P.2737《癸巳年(993)駝官馬善昌狀並判憑四件》，癸巳年八月駝官馬善昌“伏以今月十七日换于闐去達恒駱駝替用”，癸巳年九月駝官馬善昌“伏以今月二日先都頭令狐願德將西州去”。

67.《宋會要輯稿・蕃夷五》卷一九八載：“至道元年(995)[曹]延禄遣使朝貢，制加特進檢校太尉。五月，延禄遣使來貢方物，乞賜生藥、臈茶、供帳、什物、弓箭、鐃鈸、佛經及賜僧圓通紫衣依並從之。十月，延禄遣使上表請以聖朝新譯諸經降賜本道，從之。”[2]

68.《宋會要輯稿・蕃夷七》卷一九九載：至道二年“沙州節度使曹延禄遣使貢美玉。”[3]

69.《宋會要輯稿・蕃夷五》卷一九八載：“真宗咸平二年(999)二月遣人進貢玉團、馬二匹。”《宋會要輯稿・蕃夷七》卷一九九載：咸平“二年二月十五日，沙州[歸義軍]節度使曹延禄遣使貢美玉、良馬。”[4] 兩記載爲同一事。

70.《宋會要輯稿・蕃夷五》卷一九八載：咸平“四年進封延禄譙郡王。五年八月權歸義軍節度兵馬留後。曹宗壽遣牙校陰會遷入貢，且言爲叔歸義軍節度使延禄瓜州防禦使延瑞將見害，臣先知覺即投瓜州。”《文獻通考》卷三三五“沙州”條載：“咸平四年，封延禄譙郡王。”《宋史》卷四九〇載：咸平五年曹宗壽“表求旌節，乃授[曹]宗壽節度使，宗允檢校尚書左僕射、知瓜州，[曹]宗壽子賢順爲衙内都指揮使。”《文獻通考》卷三三五“沙州”條載：“五年延禄、延瑞爲從子宗壽所害，宗壽權知留後，而以其弟宗允權知瓜州，表求旌節，乃授宗壽節度使，宗允檢校尚書左僕射、知瓜州。宗壽子賢順爲衙内都指揮使”[5]。《資治通鑒長編》卷五二載：咸平五年八月“先是歸義軍節度使譙郡王曹延禄及其弟瓜州防禦使延瑞並爲族子宗壽所殺，宗壽遣牙校陰會遷入貢。上表言：延禄等謀害臣，臣奔瓜州，緣軍民苦延禄之政，遂相率圍沙州，延禄、延瑞即自殺。衆迫臣統領兵馬權留後事，及遣弟宗文權知瓜州，求賜旄鉞，朝廷以其地本羈縻，務在撫懷，乃授宗壽歸義軍節度使，宗文知瓜州。宗壽子賢順爲衙内都指揮使，妻氾氏封濟北郡夫人。”[6]

71.《宋會要輯稿・蕃夷五》第一九八載：“景德元年(1004)四月，宗壽遣使以良玉名馬來貢，且言本州僧惠藏乞賜師號。龍興、靈圖二寺修像計金十萬箔願賜之。又乞鑄鐘匠及漢人之善藏珠者至當道傳授其術。詔賜惠藏師號，量給金箔，餘不許。”[7]《資治通鑒長編》卷五六，

① 《宋會要輯稿》[八]，第7767頁

② 《宋會要輯稿》[八]，第7767頁。

③ 《宋會要輯稿》[八]，第7846頁

④ 《宋會要輯稿》[八]，第7767、7846頁。

⑤ 《宋會要輯稿》[八]，第7767頁、《宋史》，第14124頁。

⑥ 《續資治通鑒長編》[一]，第444頁。

⑦ 《宋會要輯稿》[八]，第7767—7768頁。

景德元年四月,"癸酉,沙州節度使曹宗壽遣使朝貢方物。"[①]兩記載爲同一事。

72.《玉海纂二十二卷·獻方物》卷之十七"建隆瓜沙貢玉"條載:"景德[二年四月]曹宗壽貢良玉、名馬。"[②]

73.《遼史》卷一四載:統和二十四年(1006)八月"沙州燉煌王曹宗壽遣使進大食國馬及美玉,以對衣、銀器等物賜之。"[③]

74.《宋會要輯稿·蕃夷五》卷一九八載:景德"四年五月宗壽遣瓜沙節度上司孔目官陰會遷等三十五人詣闕,貢玉團、印、乳香、硇砂、橐駝、名馬,詔賜錦袍、金帶、器幣,酬其直。乃降敕書示諭,所乞藥物、金箔量賜之。閏五月,沙州僧正會請詣闕,以延祿表乞賜金字經一藏。詔益州寫金銀字經一藏賜之。"《玉海纂二十二卷·獻方物》卷之十七"建隆瓜沙貢玉"條載與《宋會要輯稿·蕃夷五》卷一九八同[④]。

75.《宋會要輯稿·蕃夷五》卷一九八載:"大中祥符七年(1014)四月,以歸義軍兵馬留後曹賢順爲本軍節度使,弟賢慧爲檢校刑部尚書知瓜州歸義軍掌書記,宋慶融爲檢校工部員外郎導引,歸義軍進奉主蕃部落大首領遏岻爲檢校國子祭酒兼監察御史。以其遣使,以母氏及國人陳乞故也。賢順又表金字藏經洎茶藥、金箔,詔賜之。"《文獻通考》卷三三五"沙州"條載:"大中祥符末,宗壽卒,授賢順本軍節度,弟賢恵爲檢校刑部尚書、知瓜州。賢順表乞金字藏經洎茶藥金箔,詔賜之。至天聖初遣使來謝,貢乳香、硇砂、玉團。"[⑤]

76.《遼史》卷一五載:開泰三年(1014)夏四月"乙亥,沙州回鶻曹順遣使來貢。"同書卷七〇"屬國表"載:"沙州回鶻曹順遣使來貢,回賜衣幣。"《遼史》卷一二載:開泰六年六月"乙酉,夷離董阿魯送沙州節度使曹恭順還,授於越。"《遼史》卷一六載:開泰八年正月"封沙州節度使曹順爲燉煌郡王。"又,《遼韓橁墓志》記録:"明年奉使沙州,册主帥曹恭順爲燉煌王。"[⑥]正可印證這一史實。

77.《遼史》卷一六載:開泰九年七月"甲寅,遣使賜沙州回鶻燉煌郡王曹[賢]順衣物"[⑦]。

78.《宋會要輯稿·蕃夷五》卷一九八載:"仁宗天聖元年(1023)閏九月沙州遣使翟來着等貢方物乳香、硇砂、玉團等。"[⑧]《宋會要輯稿·蕃夷七》卷一九九載:天聖元年"九月十二日歸義軍節度使曹賢順貢乳香、硇砂、玉。"《宋史·外國傳·沙州》卷四九〇載:沙州"至天聖初(1023-1032年)遣使來謝,貢乳香、硇砂、玉團。"記載爲同一件事。敦煌的曹氏歸義軍最後

---

① 《續資治通鑒長編》[一],第479頁。

② 《玉海纂二十二卷·獻方物》,載《四庫全書存目叢書》,第171册第418頁。

③ 《遼史》,第162頁。

④ 《宋會要輯稿》[八],第7768頁。《玉海纂二十二卷·獻方物》,載《四庫全書存目叢書》,第171册第418頁。

⑤ 《宋會要輯稿》[八],第7768頁。

⑥ 《遼史》,第175、131、185頁。《全遼文·遼宣徽南院使韓橁墓志銘》卷六;向南編《遼代石刻文編·韓橁墓志》,河北教育出版社,1995年,第205頁。

⑦ 《遼史》,第187頁。

⑧ 《宋會要輯稿》[八],第7768、7850頁

一任節度使借助于闐玉進貢大宋朝廷。

79. 五代P.2638《清泰三年(936)河西都僧統算會帳》記有“烏玉腰帶。”《宋會要輯稿·蕃夷七》卷199載:天聖八年十二月“沙州遣使貢玉、玉版、黑玉、玉秋(鞦)轡、真珠、乳香、硇砂、梧桐、櫰黄礬、花蕊布、白褐、馬。”九年正月十八日“沙州遣使米興、僧法輪等貢珠玉、名馬。”沙州的貢物此時還出現了墨玉等新品種,似乎“墨玉”在五代、宋纔被重視起來,而當時則稱“烏玉”或“黑玉”,來自于闐似無疑問。據宋米芾《硯史·夔州黟石硯》、杜綰《雲林石譜卷下》、趙希鵠《洞天清録集》等説到“墨玉”石和硯,有“夔州”、“西蜀諸山多産”、“荆襄鄂渚之間”,但未提于闐産、“土人鐫治爲帶胯或器物”。明曹昭《格古要論》卷六“玉器”條纔提到“于闐國有五色”玉之“墨玉,其色如漆”、“價低,西蜀亦有”[①]。

80.《續資治通鑒長編》卷一七三載:皇祐四年(1052)十月“甲申沙州遣使來貢方物。”[②]又,《山堂考索後集》卷六四載:“皇祐四年正月癸巳,龜兹國、沙州並遣人貢物。”記載爲同一事,但月份有差[③]。《文獻通考》卷三三五“沙州”條載:“自景佑至皇佑中凡七貢方物。”此爲敦煌與宋朝的最後交往,因之後敦煌被西夏再次佔領並統治敦煌[④]。

(2)甘州回鶻使節

《新唐書·回鶻傳》卷二一七記載:唐懿宗以後回鶻“其國卒不振,時時以玉、馬與邊州相市云”[⑤]。河西走廊一帶,在9世紀中葉漠北回鶻汗國滅亡前,就有回鶻人住牧,實力很强。甘州回鶻龐特勤大中年間被唐朝册封爲懷建可汗後,充分利用河西走廊的天然牧場,獨霸絲綢之路要道,不斷發展壯大,而大多數情況下是中原王朝的友鄰。起初他們依附於唐朝河西節度使,後來吐蕃勢力强大又爲吐蕃的屬部。公元848年張議潮起義趕走吐蕃,又暫時依附張氏歸義軍政權。五代宋甘州回鶻與沙州曹氏歸義軍存在政治婚姻關係。敦煌莫高窟五代第61窟東壁門南列北向供養人題記“故母北方大回鶻國聖天的子敕授秦國天公主隴西李……”、同壁第二身供養人題記“姉甘州聖天可汗天公主一心供養”;莫高窟五代第100窟甬道北壁列西向第一身題記“……聖天可汗的子隴西李氏一心供養”、同壁第三身題記“女甘州回鶻國可汗天公主一心供養”;莫高窟宋第55窟甬道北壁供養人列西向第一身題記“故北方大回鶻國聖天的子敕授秦國天公主隴西李氏一心……”,此敕授秦國天公主是甘州回鶻可

---

① 米芾《硯史·夔州黟石硯》,叢書集成初編,1985年,第1497册,第5頁;《雲林石譜》,叢書集成初編,1985年,第1507册,第29頁;《洞天清録集》,叢書集成初編,1985年,第1552册,第10頁;明曹昭撰,王佐補《新增格古要論》下册,中國書店出版社,1987年,第22頁。

② 《續資治通鑒長編》[二],第1596頁。同《宋會要輯稿·蕃夷七》載:“皇祐四年(1052)十月十二日,沙州遣使來貢方物。”《宋會要輯稿》[八],第7854頁。

③ (宋)章如愚《山堂考索》,中華書局,1992年,第870頁。

④ 關於沙州進貢史事,參見黄時鑒主編《插圖解説中西關係史年表》,浙江人民出版社,1994年,第205—223頁。

⑤ 《新唐書》,中華書局,1975年,第19册,第6134頁。P.2958于闐文書記甘州可汗致于闐王信函中説兩國關係友好,因兩國國君相繼去世而中斷交往,希望再通使

汗的公主，爲敦煌五代初期曹氏歸義軍節度使曹議金的夫人。同壁列西向第二身題記"大回鶻聖天可汗天公主一心供養"。五代第98窟東壁門北側列南向第一身題名"敕受汧國公主是北方大回鶻國聖天可汗……"。晚唐、五代、宋回鶻在絲綢之路上通常扮演的角色首先是護送奉中原朝廷爲正朔的各地方政權的供奉使節到京城，但更重要的是回鶻護送人員本身也攜帶大量的貢品隨同各地使節到京城做大宗商品貿易。正如法國學者哈密頓先生在他的專著《五代回鶻史料》所論證的那樣，"這些'貢品'中大部分是用於貿易"[①]。更有學者明確指出：回鶻的"進貢"、"朝貢"，是進行商品貿易的重要手段。主要商品應是馬匹，因爲養馬是其長項。回鶻商人還往來于中亞地區，從而溝通了中國與西方的經濟文化關係。

1. 敦煌文書P.2937(1)《光啟三年(887)酒司判憑四件》，光啟三年十一月"甘州使□一人"到達敦煌。

2. 敦煌文書S.8444《唐爲甘州回鶻貢品回賜物品簿》："大宰相附進/玉腰帶、胯具壹拾貳事。""天睦可汗女附進/皇后信物壹角/、錦兩匹/。"P.3931(10)《書儀・甘州回鶻上唐廷表本》，可證甘州回鶻天睦可汗及其宰相等派朝貢團，唐昭宗詔内文思院記值回賜絲絹等物品，"朝廷念以粗有巨功，特降公主其于盟好，具載史書。自後回鶻與唐朝代爲親眷，貢輸不絶，懸命交馳。一從多事已來，道途榛梗。去光化年初，先帝遠頒册禮及恩賜無限，信幣兼許續降公主，不替懿親。"

3. P.2958《于闐使文書雜纂》載有：甘州可汗致書于闐金汗王書。

4.《宋本册府元龜》卷九七二載：後唐同光二年(924)十一月"回鶻都督安千想進玉團、駝馬等。""回鶻都督李引釋迦、副使田鐵林、都監楊福安等六十六人陳方物……可汗仁美在甘州差貢善馬九匹、白玉一團。"[②]

5. P.3500《二月仲春光輝詩》，曹氏歸義軍初"甘州可汗親降使，情願與作阿爺兒。"甘州回鶻新可汗欲立，妻"太保"曹議金女，遣使朝貢後唐。

6.《宋本册府元龜》卷九七二載：後唐長興元年(930)"回鶻順化可汗仁裕遣使翟末思等三十人進馬八十匹、玉一團。"[③]

7.《宋本册府元龜》卷九七二載：後唐長興元年十一月"仁裕獻馬、玉團、玉秋(鞦)轡、硇砂、羚羊角、波斯寶緤、玉帶。"[④]

8.《宋本册府元龜》卷九七二載：後唐長興五年正月"回鶻可汗仁美遣都督石海金來朝貢良馬百駟、白玉百團，謝册命也。"[⑤]這是後唐時回鶻使節貢玉數量最多的一次記載。

---

① 《五代回鶻史料》，第144頁。
② 《宋本册府元龜》，第二册，第3858頁。
③ 《宋本册府元龜》，第3859頁，與《舊五代史》卷一三八的記載相同。
④ 《宋本册府元龜》，第3860頁。
⑤ 《宋本册府元龜》，第3860頁。

9.《舊五代史》卷一三八載：甘州回鶻"清泰元年(934)七月，遣都督陳福海已下七十八人，進馬三百六十匹，玉二十團。"《册府元龜·外臣部·征討六》卷九八七載："末帝清泰元年七月已，回鶻朝貢多爲河西雜虜剽掠，詔邠州節度使康福遣將軍牛知柔率禁兵援送至靈武，虜之爲患者隨使討之。"[①]五代初連强盛的甘州回鶻還受雜虜的襲擾，絲路貿易當然需要軍隊保護。

10.P.2638《清泰三年河西都僧統算會帳》，該年二月"甘州天公主滿/月"，寺院贈相關人錦綾。

11.《册府元龜·外臣部·朝貢五》卷九七二載：應順元年(934)正月"遣使獻故可汗仁裕遺留貢物：鞍馬器械。仁美獻馬二，玉團、秋轡、硇砂、羚羊角、波斯寶緤、玉帶"[②]。

12.《舊五代史》卷七八載：天福四年(939)三月"乙巳，回鶻可汗仁美遣使貢方物，中有玉狻猊，實奇貨也。"同書卷一三八載：天福四年三月"其月命衛尉卿邢德昭持節就册爲奉化可汗。"天福"五年正月，遣都督石海金等來貢良馬百駟、並白玉團、白玉鞍轡等，謝其封册。"《册府元龜·外臣部·朝貢五》卷九七二載：天福"四年三月，回鶻都督拽裏敦來朝，可汗仁美貢鏤劍、琈玉、良馬百駟、瑤枝寶轡、舟監、罽氈、玉狻爆(猊)、白貂鼠、犛牛之尾、騊駼之革"[③]。

13.《宋本册府元龜》卷九七二載：後晉"天福七年，回鶻都督來朝，獻馬三百匹、玉一百團、玉帶一"[④]。這是後晉時回鶻使節貢玉數量最多的記載。

14.《宋本册府元龜》卷九七二載："回鶻遣使摩尼貢玉團七十九、白氎段三百九十……玉帶、玉鞍轡、鉸具各一副……大琥魄(珀)二十顆……。"[⑤]

15.《宋本册府元龜》卷九七二載：後晉"開運二年(945)二月回鶻可汗進玉團、師子玉鞍、硇砂、紅鹽、野駞峰。"[⑥]

16.《宋本册府元龜》卷九七二載：後漢"乾祐元年(948)五月回鶻可汗遣使入貢，獻馬一百二十匹，玉鞍轡、玉團七十三、白氎百二十七……"[⑦]。

17.敦煌文書P.2930《年代不明[公元10世紀]諸色破用曆》，有"麥/三㪷沽酒回鶻使來日看用"，回鶻使來敦煌。

18.《宋本册府元龜》卷九七二載：後周廣順二年(952)"三月回鶻遣使每與難支，使副骨迪曆等十二人來朝貢玉團三，珊瑚樹二十、琥魄(珀)五十斤、貂鼠皮、毛褐、白氎、岑皮靴等"[⑧]。

19.《宋本册府元龜》卷九七二載：後周廣順"三年正月回鶻入朝使獨呈相溫貢白氎段七

① 《舊五代史》，第1842頁。《册府元龜》，第11595頁。
② 《册府元龜》，第12册，第11423頁。
③ 《舊五代史》，第1027、1843頁。《册府元龜》，第11424頁。
④ 《宋本册府元龜》，第3861頁。
⑤ 《宋本册府元龜》，第3861頁。
⑥ 《宋本册府元龜》，第3861頁。
⑦ 《宋本册府元龜》，第3861頁。
⑧ 《宋本册府元龜》，第3861頁。

百七十、玉團一、珊瑚片七十”[①]。

20.《宋本册府元龜》卷九七二載:“顯德元年(954)二月回鶻朝貢使以金、玉上進。”[②]

21.《山堂考索後集》卷六四載:“宋太祖建隆二年十二月壬辰回鶻可汗景瓊遣使貢物,自是甘州回鶻貢良馬美玉、珊瑚、琥珀之類不絶。”與《宋史》卷四九〇載宋太祖建隆二年、《續資治通鑒長編》卷二載建隆二年同一事[③]。

22. P.3272V《丁卯年正月廿四日甘州使頭閻物成去時書本》,建隆四年二月甘州使節抵沙州,回鶻可汗答復元忠關於沙州使節入京在涼州遭劫之事,“令宰相密六肅州再設咒誓,自今已後若有賊行,當部族内隨處除剪”,禁擾歸義軍使者。

23. 敦煌文書敦研0001號(0038+0369)《乾德二年(964)歸義軍衙府酒破曆》,“九日甘州使迎令公,支酒壹甕”,“同日甘州使偏次酒壹甕,同日夜衙内看甘州使酒伍㪷”,“十七日支甘州使酒壹甕”,“甘州使上窟迎頓酒半甕”,“支甘州使酒壹甕”,“看甘州使酒壹甕”。《宋會要輯稿·蕃夷七》第199册載:乾德“二年正月八日回鶻遣使貢玉、琥珀、犛牛尾、貂鼠皮等物”[④]。回鶻可汗和貢使所貢玉團多是來自于闐的美玉,因回鶻聚居區域産玉石少。敦煌歸義軍接待各地使節次數和人員數量是很多的,可以看出五代、宋初與甘州回鶻的關係相當密切,並且還互有聯姻關係。

24.《宋史·太祖二》卷二載:乾德三年“十一月丙子,甘州回鶻可汗遣僧獻佛牙、寶器。”十二月“戊午,甘州回鶻可汗、于闐國王等遣使來朝,進馬千匹、橐駝五百頭、玉五百團、琥珀五百斤。”這是甘州回鶻貢玉數量最多的一次記載。本年十一月和十二月記甘州回鶻可汗貢物與《續資治通鑒長編》卷六載相同[⑤]。這裏因爲史官把于闐和回鶻貢獻的方物合併記算了,回鶻和于闐各貢獻多少玉團不明確,回鶻是作爲護送于闐使者的身份前往汴梁,千匹馬和五百駱駝當不是于闐進貢的,祇有甘州回鶻纔有此力量,回鶻的貢品大部分應是貿易品。

25.《資治通鑒長編》卷一〇載:開寶二年(969)十一月“庚申,回鶻、于闐皆遣使來獻方物,回鶻使者道由靈州交易於市。知州段思恭遣吏市硇(砅)砂,吏與使者争直、忿鬩,思恭釋吏不問,械繫使者,數日始貰之。使者歸愬於其國,回鶻可汗遣使齎牒詣靈州,詢械繫之由。思恭自知理屈不敢報,自是數年回鶻不復入貢”[⑥]。此内容與《宋史·太祖二》卷二所載開寶二年十一月庚申史事相同。

---

① 《宋本册府元龜》,第3861頁。

② 《宋本册府元龜》,第3861頁。

③ 《宋史》,第14114頁。《續資治通鑒長編》[一],第21頁。《山堂考索》,第870頁。

④ 《甘肅藏敦煌文獻》,第一卷,第1頁;第二卷,第167頁。《宋會要輯稿》[八],第7840頁。

⑤ 《宋史》,第23頁。《續資治通鑒長編》,第61頁。關於回鶻進貢史事也參見黄時鑒主編《插圖解説中西關係史年表》,浙江人民出版社,1994年,第205—228頁;關於沙州回鶻,參見楊富學、牛汝極《沙州回鶻及其文獻》,甘肅文化出版社,1995年;(法)哈密頓著、耿昇譯《九姓烏古斯和十姓回鶻考(續)》,載《敦煌學輯刊》1984年第1期,第128—143頁。

⑥ 《宋史》,第30頁。《續資治通鑒長編》[一],第91頁。

26. S.5728《壬申年(972)五月酒户曹流德支酒狀》,開寶五年五月"甘州使走來回□",回鶻使者來敦煌。

27.《宋史·太宗一》卷三載:太平興國五年(980)閏三月"辛未,甘、沙州回鶻遣使以橐駝、名馬來獻。"[①]

28. 宋代S.1366《年代不明(980－982)歸義軍衙内面油破用曆》,"窟上迎甘州使細供十五分,又迎狄寅及使命細/供十分","甘州/來波斯僧"、"迎甘州使惠願? /細供二十分","又下簷甘州使細供三分"。波斯僧來或許也帶方物。S.2474《太平興國五年至七年油面破曆》,太平興國六年三月"甘州僧四人"來敦煌。沙州對於甘州回鶻使節的供應多用"細供",以示特别優待[②]。

29. S.1366《年代不明(980－982)歸義軍衙内面油破用曆》,"窟上迎甘州使"、"又迎狄寅及使"來沙州,並到莫高窟進香。

30. P.3579《雍熙五年(988)神沙鄉百姓吴保住牒》,"差有甘州奉使當便去來至□□□□□□賊打破"。

(3)沙州回鶻使節

1.《宋會要輯稿·蕃夷四》第197册載"太宗太平興國元年冬,遣殿直張璨賫詔諭甘、沙州回鶻可汗外甥,賜以器幣、招至名馬美玉,以備車騎琮横(璜)之用"。《宋史·回鶻》也記載此事[③]。

2.《宋會要輯稿·蕃夷五》第198册載:"太宗太平興國五年,元忠卒。三月,其子延禄遣使裴溢的名似四人來貢玉圭、玉碗、玉楤、波斯寶氈、安西細氈、茸褐、斜褐、毛羅、金星礬石等。"《山堂考索後集》卷六四[④]、《宋會要輯稿·蕃夷七》第199册[⑤]與《宋會要輯稿·蕃夷五》第198册内容同,衹簡略些。

3.《宋會要輯稿·蕃夷七》第199册載:皇祐二年(1050)"四月八日沙州符骨篤末似婆温等來貢玉。"[⑥] 所貢玉,也應來自于闐,因爲其他地區的品級次的玉不會作爲給皇帝的貢品。關於"沙州回鶻"的問題,研究者不少,目前仍有争論。在歸義軍曹氏後期,敦煌(沙州)地區有小的回鶻部族存在。這主要是因爲黨項羌(西夏)常與甘州回鶻衝突,在1028年西夏滅甘

---

① 《宋史》,第64頁。

② 關於"細供"的研究詳見盛朝暉《"細供"考》一文,載《敦煌學輯刊》1996年第2期。

③ 《宋會要輯稿》[八],第7714頁。

④ 《山堂考索》,第870頁。

⑤ 《宋會要輯稿》[八],第7844頁。

⑥ 《宋會要輯稿》[八],第7853頁。關於沙州回鶻進貢史事也參見黄時鑒主編《插圖解説中西關係史年表》,浙江人民出版社,1994年,第205—228頁。關於敦煌到于闐,于闐到敦煌等地交往的史料羅列,參見日本大阪大學山田勝久《西域の古代都市の興亡に關する——考察》"5 于闐"一節,載《シルクロード研究》,創刊號,1998年3月,第58—59頁列表,本文也曾參考,在此致謝!

州回鶻[1],致使一部分回鶻部衆向西遷至瓜沙地區,而被稱爲沙州回鶻。當曹氏歸義軍政權被西夏滅亡後(滅亡時間现仍有争論),仍有向大宋貢玉的部族政權,這個小政權有學者認爲可能就是"沙州回鶻"。有研究者認爲:西夏於1036年滅瓜沙歸義軍政權後不久,便被當地回鶻勢力驅逐,宋慶曆元年(1041)"鎮國王子"稱汗,建立沙州回鶻國,直至宋神宗熙寧三年(1070)[2]。據敦煌文書P. 2998V《回鶻文書數十行》(法國哈密頓編號第16號文書)記載(漢譯文):"馬年五月,我們金國(于闐)的使者,爲了向百户長之女求婚來到沙州。"既然求婚,無疑會帶些特産聘禮——玉等。沙州回鶻與周邊的商貿關係也很密切,常有商隊往來,有些商隊竟然遠到東北的契丹。其貿易産品種類衆多,物品中當有玉器[3]。

(4)肅州使節

1. 敦煌文書P.3569V《光啟三年(887)官酒户馬三娘及押衙陰季豐牒二件》,唐僖宗光啟三年三、四月間"涼州、嗢末及肅州使"至敦煌,歸義軍衙府供應酒。

2. P.2937(1)《光啟三年酒司判憑四件》,光啟三年十一月,"肅州使泛建立等一行"離開敦煌。

3. 晚唐P.3931《書儀》:"右厶乙伏審肅州人使至。"

4. 晚唐P.4640《己未年——辛酉年(899—901)歸義軍衙内破用紙布曆》,"支與肅州使細紙壹帖。"

5. P.2049V(2)《長興二年(931)淨土寺願達直歲牒》,十二月"涼州兼肅州僧"到沙州。

6. 敦煌文書S.1366《年代不明(980—982)歸義軍衙内面油破用曆》:"肅州使細供/一分。"

7. S.2474《庚辰年——壬午年間(980—982)歸義軍衙内面油破曆》,太平興國五年三月"肅州使"、"肅州僧三人"來敦煌。"肅州使"一名可證,它當是一小部族或地方小政權,或是西遷來的一回鶻部族。唐末、五代、宋時期肅州已不屬於歸義軍管轄,敦煌當時周邊有許多小政權,他們與歸義軍關係密切[4]。

五、其他民族政權使節至中原貢玉

(1)璨微使節

1. 敦煌文書P.3569V《光啟三年(887)官酒户馬三娘及押衙陰季豐牒二件》,光啟三年

---

① 楊富學《回鶻之佛教》,第48頁。

② 楊富學,"On the Sha-chou Uighur Kingdom" ,*Central Asiantic Journal*, Vol. 38, no.1, 1994, pp. 80-107;楊富學、牛汝極《沙州回鶻及其文獻》,第14頁;楊富學《回鶻之佛教》,第49頁;季羨林主编《敦煌學大辭典》,第462頁陳國燦撰"沙州回鶻"詞條。

③ 楊富學、牛汝極《沙州回鶻及其文獻》,第46—47、42—43頁。

④ 湯開建、馬明達《對五代宋初河西若干民族問題的探討》,載《敦煌學輯刊》1983年6月,創刊號,第67—79頁。

三、四月間"伏緣使客西庭、擦(璨)微及涼州、肅州、蕃使繁多"。"璨(璨)微使上下陸人,每一日供酒壹斗陸勝(升)。"

2. P.4640 V《己未年——辛酉年(899－901)歸義軍衙内破用紙布曆》,辛酉年(901)六月"璨微使鈍悉甫、潘寧等二人"至敦煌。

璨微是活動在鄯善一帶的少數民族部落,駐地爲薩毗澤附近的薩毗城,爲唐初中亞粟特人康豔典所建,爲粟特人聚落點,常有吐蕃和吐谷渾人在附近活動。吐蕃控制西域後,這裏爲吐蕃的一個邊疆軍鎮,與敦煌關係密切,有薩毗郎主住敦煌,張議潮趕走吐蕃後,該地吐蕃、吐谷渾、粟特人等部族自立君長、宰相,以"璨微"之名遣使到敦煌,依附歸義軍。也有認爲璨微是仲雲[1]。敦煌文書P.2594《白雀歌》:"一劍能卻百萬兵,王母本住在昆侖,爲貢白環來入秦。"P.2864《白雀歌並進表》,約爲乙丑年(905)記録的金山國大將"(羅)進達偏能報虜戎,樓蘭獻捷千人喜。敕賜紅袍與上功"。敦煌文書S.4654《羅通達邈真贊並序》:"還乃于闐路阻,璨微艱危","回劍征西,伊吾彌掃"。西漢金山國建立伊始就主動出千員精兵進攻璨微部落,企圖開通于闐道路,並附帶攻打伊吾,開拓疆土,但遭失敗。羅氏兄弟是積極的參與者。璨微晚唐時與張氏歸義軍有往來,五代宋少見其蹤迹。

(2)吐蕃使節

吐蕃在8世紀晚期佔領敦煌的同時還佔了西域的羅布卓爾到于闐之間的廣大地區,後來退出西域仍對西域有影響。

1. 敦煌文書P.3569V《光啟三年(887)官酒户馬三娘及押衙陰季豐牒二件》,該年三、四月間"伏緣使客西庭、擦(璨)微及涼州、肅州、蕃使繁多",此蕃使是否指吐蕃,不好定,但從地域看應是吐蕃。

2.《册府元龜·外臣部·朝貢五》卷九七二(後唐長興元年九月)"吐蕃首領王滿儒等三十人進馬八十匹、玉一團"[2]。吐蕃貢朝廷的重禮玉石也應來自于闐,前後藏地區當時不見有美玉。到西夏滅甘州回鶻後,吐蕃也失去了盟軍,孤立於西北一隅,《西夏紀事本末》卷一〇載:自此,唃廝羅不能入貢,而回鶻亦退保西州[3]。吐蕃獲得玉石的路綫應是絲綢路南道(從于闐到且末,南下過阿爾金山,經青海到達長安)[4]。文中的"吐蕃首領王滿儒"似是嗢末部

---

① 季羨林主編《敦煌學大辭典》,第305頁陳國燦、榮新江撰"璨微"詞條。鄭炳林《敦煌碑銘贊輯釋》,第340頁注釋14。

② (日)森安孝夫,耿昇譯《回鶻、吐蕃789—792年的北庭之争》,載《敦煌譯叢1》,甘肅人民出版社,1985年,第248頁。《册府元龜》,第11422頁。

③ 高自厚《甘州回鶻與西夏》,載《甘肅民族研究》1982年第3期,第59頁。

④ 盧葦《論唐代絲綢之路的發展變化》,載《甘肅民族研究》1988年第1期,第2頁;《大正新修大藏經》50册,史傳部二,唐釋道宣《續高僧傳》卷二,第433頁,闍那崛多"路由迦臂施國。淹留歲序。國王敦請其師。奉爲法主。益利頗周。將事巡曆。便踰大雪山西足。固是天險之峻極也。至厭怛國。既初至止。野曠民希。所須食飲無人營造。崛多遂舍具戒。竭力供待。數經時艱。冥靈所佑。倖免災横。又經渴囉盤陀及于闐等國。屢遭夏雨寒雪。暫時停住。既無弘演。棲寓非久。又達吐谷渾國。便至鄯州。于時即西魏大統元年也。"

族。若是嗢末，其"玉團"貢品應是間接獲得。

(3)嗢末使節

1. 晚唐敦煌文書S.389《肅州防戍都狀》載："其使今即未/回，其龍王衷私發遣僧一人，於涼州嗢/末首領邊充使。"僧爲嗢末的使節。

2. 敦煌文書P.3569V《光啟三年(887)官酒户馬三娘及押衙陰季豐牒二件》，該年三、四月間"伏緣使客西庭、摖(璨)微及涼州、肅州、蕃使繁多"。"又、涼州、溫(嗢)末及肅州使"。歸義軍府衙招待他們有酒的供應。

3、《册府元龜》卷九七六載：乾化二年(912)閏五月庚申日"溫末首領熱逋鉢督崔延没相等並授銀青光禄大夫，檢校太子賓客，遣原本部"[①]。

4、《五代會要》卷三〇載："梁開平二年(908)正月，遣使朝貢。二月，以吐蕃入朝使嗢末首領杜論悉伽、杜論心爲左領軍衛將軍同正；嗢末蘇論乞禄爲右領軍衛將軍同正"。"後唐天成二年(927)十一月，使野利延孫等入貢，並番僧四人持番書二封，人莫識其字。"[②]

5、P.2945《權知歸義軍節度兵馬留後使狀稿》，曹氏歸義軍使節在涼州"中路被溫(嗢)末/剽劫。今乃共使臣同往，望/僕射以作周旋，得達前程，往回平善。"曹氏歸義軍首腦期望甘州回鶻、涼州僕射、靈州等地給與協助，使敦煌使者順利到達京城。吐蕃曾數次出使後梁。這些吐蕃人實際是嗢末人，歸義者的族别成分雜，"明顯是一個混合民族，多數爲吐蕃人"[③]。嗢末，據《新唐書》卷二一六的説法：屬於吐蕃奴部，吐蕃勢力退卻河西後，回鶻佔據甘州，歸義諸城多没渾末(亦曰嗢末)，散居在甘、肅、瓜、沙、河、渭、岷、廓、疊、宕間。嗢末使者中也有以僧人作爲使者的[④]。

(4)龍家使節

敦煌文書P.2482《常樂副使田員宗啟》載"述丹宰相、阿悉蘭都督二人稱説，發遣龍家二人爲使，/因甚不發遣使來?"這裏的龍家，原爲焉耆人。吐蕃在安史之亂後佔據安西四鎮，龍家遷移伊、肅、甘諸州。有小首領，習俗與回鶻相似。吐蕃失河西，龍家諸部歸唐，屬歸義軍統領，多數據甘州，故而與甘州回鶻常有衝突，後逐漸住肅、瓜州一帶[⑤]。其使者也時有來敦煌。

---

① 《册府元龜》，第11467頁。

② 《五代會要》，《叢書集成初編》第0832(四)册，中華書局，1985年，第357頁。

③ 《五代回鶻史料》，第62—63頁；第63頁注釋㉓；參見第34—35頁注⑥；第134頁對嗢末的解釋。

④ 《新唐書》，第6108頁；《資治通鑒》，第8174頁唐僖宗乾符元(874)年條下有同樣記載。

⑤ 《敦煌學大辭典》，第460頁陳國燦撰詞條"龍家"。

(5)朔方軍使節

1. 敦煌文書P.2992 V《朔方軍節度使檢校太傅兼御史大夫張狀》,"今則前/邠州康太傅及慶州/苻太保承奉/聖旨,部領大軍援送/貢奉使人及有/天使"[①]。

2. P.2958《于闐使文書雜纂》載朔方王子上書于闐朝廷書。

3. 晚唐P.4640《歸義軍軍資庫己未(899)、庚申(900)、辛酉(901)等年破用紙布曆》,"入奏朔方兩伴使"。

4.《册府元龜》卷九八七載:後唐"末帝清泰元年(934)七月巳,回鶻朝貢多爲河西雜虜剽掠,詔邠州節度使康福遣將軍牛知柔率禁兵援送至靈武,虜之爲患者隨使討之"[②]。回鶻貢後唐使團受阻,末帝詔邠州康太傅等討擊,協助回鶻使到靈武,朔方軍節度張希崇派兵接應,並致書回鶻可汗派兵援助。關於敦煌歸義軍與周邊之關係有學者專論,此處不贅[③]。

(6)秦州回鶻使節

《宋會要輯稿·蕃夷四·回鶻》第197册載:天聖三年(1025)"三月秦州回鶻紫衣僧法會以乾寧節貢馬十匹"[④]。公元9世紀回鶻西遷,有部分遷入秦州(今天水)、寧夏賀蘭山等地[⑤]。"秦州回鶻",這個小部族政權也有以僧人作爲使者的,貢品是當時最緊缺的戰略物資——馬匹。至於于闐玉,首先是不易獲得,且東西兩地距離太遠;再就是它不是當時人們最需要的物品,這與當時西夏、宋間戰爭有關。

六、結　論

據上所述,晚唐以前敦煌地區與中原交往尚少見貢玉石的記録,晚唐五代纔有明顯進貢玉石的記載。根據于闐文史料,于闐國在晚唐時期曾向中原王朝進貢的玉石達六百斤重;五代時獻玉達千斤,這是歷史上少見的,但都不是一整塊,應是合計的重量總數;五代宋敦煌歸義軍政權得自于闐玉最重的達八斤,且是懷柔甘州回鶻可汗的重禮,向後晉王朝進貢的于闐玉纔重一斤。歸義軍對美玉的獲得,應歸功於歸義軍與于闐有多年的政治婚媾關係;而五代時期回鶻向後唐、後晉王朝進貢的玉石多達百團,其他政權進貢尚未見到有如此多的數量,此原因可能在於回鶻人在絲路上對商貿的壟斷地位和强大的經濟、軍事實力;再就是中原各

① 該文書録文參見《五代回鶻史料》,第126—128頁。
② 《册府元龜》,第11595頁。
③ 參見湯開建、馬明達《對五代宋初河西若干民族問題的探討》,載《敦煌學輯刊》1983年創刊號(第四集),第67—79頁;李冬梅《唐五代歸義軍與周邊民族關係綜論》一文,載《敦煌學輯刊》1998年第2期,第43—53頁;孫修身《敦煌遺書三〇一六號卷背第二件文書有關問題考》,載《敦煌學輯刊》1988年第1、2期,第25—43頁。
④ 《宋會要輯稿》[八],第7717—7718頁。
⑤ 楊富學《回鶻之佛教》,第47頁注②。

王朝對回鶻這股軍事力量的倚重;還有各地方小政權多數還需仰仗其軍事力量保護自己的商隊以及使節等的安全。五代宋時期向中原王朝進貢的文獻記載中,可看到許多由回鶻與其他政權的使節同時晉見和進貢的史實,也能證實回鶻護送功能在絲綢之路上的存在。回鶻人自己津津樂道的是他們與中原王朝的甥舅關係,何況在唐代皇帝遇險時曾經有數次勤王的功績,故而歷代皇帝對河西的回鶻政權大多給與關照和寬容。從各政權使節進貢玉石的文獻資料顯示,玉石重量輕則進貢數量多,不寫明斤數衹書數量若干;反之,玉石重量重則進貢數量少,且明確標明重量的斤數不書數量。依史料記載,所進貢的玉石重量尚無超過十斤的,而這樣數斤重的玉石應該屬於籽料,山料的可能性小,籽料那時就顯得很貴重,故此纔作爲特産進獻。古代在于闐被稱作"墨玉"的玉石,到五代宋時期纔似乎出現,但卻叫做"烏玉"、"黑玉",主要製作胯帶等玉器,並逐漸被人們重視起來。而宋代製作硯臺的一種黑色石頭和夾雜有黑點如墨的石材纔叫"墨玉",主要産於西蜀和荆襄鄂(夔州)地區,明代纔正式有産於于闐的五色玉石之一的"墨玉"。明代雖有古玉"羊脂"之名,但並非特指極品美玉,"甘黄"色玉纔是當時推寵的上品。古代向朝廷進貢玉石最多的于闐、沙州、甘州等地均有使、使頭、回禮使等充任使節的人物角色(僧、俗)。因此説于闐玉是通過于闐國的諸如"使人"、"使頭"、"博士"、"走馬使"、"回禮使"、"入朝使"、"進奉使"、"册禮般次先排使"、"大德"、"摩尼師使"、"宰相"等以及其他政權的使節、朝廷的天使、各地的商隊、僧人、公幹的官員等經絲路輾轉輸送到敦煌、内地、京城的。還有一些少數民族的使節,以及中、下級官員向上級官員送禮、行賄,也可能有送玉的,但這樣的事情書面記録少見,比如"都頭"之類的官員衹能送當地的和别人饋贈給他的小特産而已。

(中國　敦煌研究院　寧波大紅鷹學院)

吐蕃敦煌抄經坊

張延清

一、佛經抄寫

沙州出現有組織的寫經形式，就現有材料來看，是吐蕃統治時期。公元8世紀前後，迅速崛起的吐蕃政權爲了長期統治廣袤的西域地區，改變了先期的以劫掠人丁、財物爲目的的游擊策略，轉而在維持佔領區原有基本生産、生活方式的前提下，積極争取當地各民族上層的協助及支持，授之以官職。當此時，吐蕃國内正在大興佛法，吐蕃統治者也敏鋭地感覺到當時佛教是西北各民族的共同信仰，於是充分利用了佛教思想來作爲思想統治武器，進而在佔領區大力弘佛。在吐蕃奴隸主貴族的雙重政策下，西北地區各民族上層僧俗積極投效吐蕃，俗界人物如陰嘉政，僧界人物如吴洪辯。佛教勢力的迅速膨脹，促進了寫經事業的興旺發達。

但沙州寺廟中歷來就有管理經藏的僧員，他們向下一任交接經卷時，必須點交經卷的準確數目，在此過程中，如發現殘卷便要組織補寫(S.447)，因此臨時性的寫經是很自然的。吐蕃時期所建的寺院如聖光寺(ze ho zi)、安國寺(an kog zi)，建寺之初，必須有佛經作爲經藏，肯定會組織抄寫佛經。如藏經洞出土經卷中，“報恩寺經藏”和“三界寺經藏”兩方的藏經印鈐在同一經卷上的情況不少，這可能是因爲三界寺新建之時得到了報恩寺分出的部分經卷。報恩寺爲了補充經目，就必然會進行寫經活動。仔細分析，實際情況可能是當三界寺創建之初由報恩寺寫了某些藏經，寫經一方的報恩寺將新的經卷作爲收藏，而將原來的舊本撥給了三界寺。看來，在新寺建立之時，各寺院總要爲之分頭抄寫所需經卷。

吐蕃不斷向天竺和唐廷求取佛經，進行翻譯。敦煌大規模的寫經事業開始於吐蕃統治敦煌的中後期，即贊普赤祖德贊(khri gtsug lde btsan，可黎可足，約815—838年在位)。當時敦煌每所寺院都設有抄寫經書的“經坊(gur)”，是根據贊普之命成立的抄經組織。經坊人數不等，有的寺院僅數人，有的十幾人，多者達數十人。這些僧俗寫經生終日忙碌，遵照贊普之命，《大乘無量壽宗要經》在敦煌寫了數千部，一部六百卷的《大般若經》也寫了七部以上。除了承擔由王命而致的寫經任務外，寫經生們還要爲敦煌和其他地區的佛教寺院抄寫經卷。各寺都定期開展講經活動，向當地僧俗宣講佛法。

二、抄經坊規模

吐蕃在敦煌發起的抄經運動中，卷帙浩繁的佛教經卷是在抄經坊中完成的。抄經坊是最基本、也是最具活力的佛經抄寫機構。大校閲師、翻譯家法成便是吐蕃敦煌抄經坊負責人之一。敦煌市博物館藏Db.t. 0487《十萬般若波羅蜜多經》的校勘記録（圖1、2）對此有真實反映：

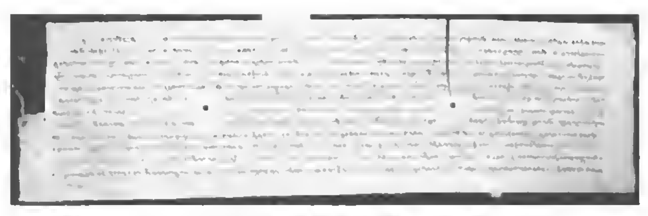


圖1 Db.t.0487《十萬般若波羅蜜多經》正面照片



圖2 Db.t. 0487《十萬般若波羅蜜多經》局部圖片

校勘記録（正面左側烏絲欄界欄外剪條上，横寫）：□□□□ chos grub gyi gur phyung ngo/

譯文：（此廢葉從）法成抄經坊中抽出。

以下是幾組由法成校對過的題記：

P.t.1437－4《十萬般若波羅蜜多經》第四卷第五十六品題記：

題記：/yu meng bris// cI[①]sun zhus// cI keng yang zhus/ chos grub sum zhus//

译文：宇蒙抄，吉僧校，吉剛二校，法成三校。

Db.t.0389《十萬般若波羅蜜多經》題記：

題記：dzeavu brtan kong bris/ phab tIng gIs zhus/ byang cub yang zhus/chos grub sum zhus//

譯文：曹端貢抄，法燈校，項曲二校，法成三校。

Db.t.0971《十萬般若波羅蜜多經》題記：

題記：leng ho zhun tse bris// cI sun zhus// byang cub yang zhus/ chos grub sum zhus//

譯文：令狐憨子抄，吉僧校，項曲二校，法成三校。

Db.t.1116《十萬般若波羅蜜多經》第一卷第五品題記：

題記：seng ge legs brIs// phab ting zhus/ cI keng yang zhus/ chos grub sum zhus//

① 大寫的“I”代表反寫的元音“i”，下同。

譯文：森格抄，法燈校，吉剛二校，法成三校。

Db.t.1122《十萬般若波羅蜜多經》第一卷第十一品題記：

題記：khrI legs gyIs brIs/ cI sun gyis zhus/ cI keng yang zhus/ chos grub gis sum zhus//

譯文：赤勒抄，吉僧校，吉剛二校，法成三校。

Db.t.1126《十萬般若波羅蜜多經》第一卷第十三品題記：

題記：/bam dar tshe bris/ phab ting gyis zhus/ cI keng yang zhus/ chos grub gIs sum zhus//

譯文：汜德子抄、法燈校，吉剛二校，法成三校。

從以上幾則題記我們看出，法成抄經坊的固定搭配是由法成（chos grub）、法燈（phab ting）、吉剛（ci keng）、吉僧（ci sun）、項曲（byang chub）、宇蒙（yumeng）、曹端貢（dzeavu brtan kong）、令狐憨子（leng ho zhun tse）、赤勒（khri legs）、汜德子（bam dar tse）等10人組成。看來，法成所在抄經坊的規模並不大，可能是組建之初的人數。

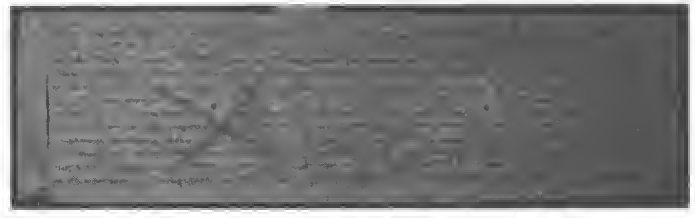


圖3　Db.t.0553《十萬般若波羅蜜多經》圖片

從敦煌市博物館藏Db.t.0553《十萬般若波羅蜜多經》的校勘記録（圖3、4）我們看出，達木宗（dam tsong）也是經坊負責人之一，記録如下：

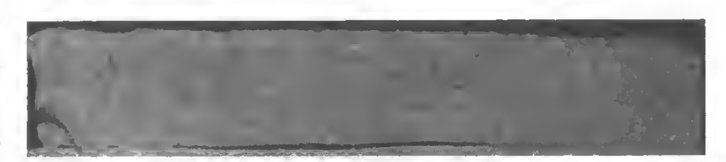


圖4　Db.t.0553《十萬般若波羅蜜多經》局部圖片

校勘記録：gung bzang gi ro dang zhus pas dam tsong gi gur phyung ngo/

譯文：貢桑廢頁，由一校在達木宗經坊中抽出。

以下是幾則出自達木宗抄經坊的校經題記：

P.t.1322－5《十萬般若波羅蜜多經》校經題記：

題記：cang hing tse brIs// phab dzang gIs zhus/ leng cheavu yang zhus/ dam tshong sum zhus// lha vod gyis zhus/ dpal gyi gzhonus yang zhuste/

譯文：张恒才抄，法藏校，靈照二校，達木宗三校，拉沃校，貝吉勛努又校。

P.t.1403－1《十萬般若波羅蜜多經》第四卷第十一品題記：

題記（第76葉背面）：cang jung jung bris// bun shu gis zhus// dam tsong yang zhus// dam zhen sum zhus/ gnyos ye shes gis zhus// dpal gyi gzhonus yang zhus//

譯文:张莊莊抄,文序校,達木宗二校,達木先三校,内・益喜校,貝吉�努二校。

Db.t.0656《十萬般若波羅蜜多經》校經題記:

題記(背面):lI brtan (legs bris/) shin cheg zhus/ shes rab yang zhus/ rdo rje dang daM[①] tshong sum zhus//

譯文:李端(勒抄?),興朝校,喜然布二校,多傑和達木宗三校。

Db.t.0819《十萬般若波羅蜜多經》校經題記:

題記(背面):dwan hig tshe bris/ legs rtsan zhus/ brtan legs yang zhus/ dam tsong suM zhus//

譯文:田和子抄,勒贊校,端勒二校,達木宗三校。

Db.t.1193《十萬般若波羅蜜多經》第一卷第十二品校經題記:

題記:sag dge legs bris// bun shu gis zhus/ leng ceavu yang zhus// dam tsong sum zhus// gnang mchog gI snying pos zhus/ sing vgI sgra zhus/ dpal rgyan yang zhus//

譯文:索格勒抄,翁序校,靈照二校,達木宗三校,囊・卻哥娘波校,獅子吼校,貝建二校。

Db.t.1210《十萬般若波羅蜜多經》第一卷第三十九品校經題記:

題記:/aIm vphan legs brIs// phab dzang gis zhus/ dam shen yang zhus// dam tshong suM zhus/ deavu geng dang dge brtan gyIs zhus// ye shes gyIs yang zhus/

譯文:陰槃勒抄,法藏校,達木先二校,達木宗三校,寶剛和格端校,益喜再校。

Db.t.1264《十萬般若波羅蜜多經》第一卷第三十二品校經題記:

題記:yang kog cung bris/ phab dzang gIs zhus/ leng ceavu yang zhus/ dam tshong sum zhus// deavu geng dang dge brtan gyis zhus/ rgyal mtshan dang/ dpal gyi mchog gi yang zhus/ dge brtan zhus// bun dang sum zhus/

譯文:楊國俊抄,法藏校,靈照二校,達木宗三校,寶剛和格端校,堅贊和貝卻乎再校,格端校,翁黨三校。

Db.t.1266《十萬般若波羅蜜多經》第一卷第三十四品校經題記:

題記:/vbye stag rmas bris// phab dzang gis zhus/ dam zhen yang zhus/ dam tshong sum zhus/ rdo rje gis zhus// deavu geng dang dge brtan gIs zhus/ rgyal mtshan dang/ dpal gyi mchog gi yang zhus/ stag bzang lna cig sbyar/

譯文:許悉諾瑪抄,法藏校,達木先二校,達木宗三校,多傑校,寶剛和格端校,堅贊和貝卻乎再校,悉諾藏校勘一遍。

Db.t.1346《十萬般若波羅蜜多經》校經題記:

① 大寫的後加字"M",代表後加字"m"被作爲小圓圈標在了上方元音的位置,下同。

題記：dge brtan bris/ phab dzang gIs zhus/ dam zhen yang zhus/ phug agi dang/ dam tsong suM zhus// lha vod gyis zhus/ chos sprin dang don vgrub gyis/ yang zhus

譯文：格端抄，法藏校，達木先二校，福義和達木宗三校，拉沃校，法雲和東珠再校。

Db.t.1375《十萬般若波羅蜜多經》第一卷第七十二品校經題記：

題記：vgro seavu hwan bris/ bun zhus zhus/ dam zhen yang zhus/ dam tshong sum zhus// lhavI g・yung drung gIs zhus// rgya mtshong blo gros yang zhus/

譯文：卓索瀚抄，翁序校，達木先二校，達木宗三校，拉永仲校，堅措羅追再校。

Db.t.1377《十萬般若波羅蜜多經》第一卷第七十四品校經題記：

題記：dzeavu dze weng bris// bun shu gIs zhus/ leng ceavu yang zhus// dam thsong sum zhus// lo chos sprIn dang phab kong zhus/ rgya mtso blo gros yang zhus/

譯文：曹財旺抄，翁序校，靈照二校，達木宗三校，羅法雲和法貢校，堅措羅追再校。

Db.t.1383《十萬般若波羅蜜多經》第一卷第六品校經題記：

題記：jeng aon tse bris// bun shus zhus// leng ceavu yang zhus// dam tshong sum zhus// gnang mchog gi snying pos zhus stag snang ynga zhus dpal rgyan gyIs yang zhus// khrI legs lan cig zhus/

譯文：張旺財抄，翁序校，靈照二校，達木宗三校，嫩卻哥娘波校，悉諾嫩二校，貝建再校，赤勒校勘一次。

Db.t.1774《十萬般若波羅蜜多經》校經題記：

題記：dge brtan bris// bun shu zhus// leavu ceavu yang zhus// dam tsong sum zhus// dpal gyi vod ldan gis zhus// dpal gyi gzho nus yang zhuso//

譯文：格端抄，翁序校，靈照二校，達木宗三校，貝吉沃丹校，貝吉勛奴再校。

Db.t.1841《十萬般若波羅蜜多經》校經題記：

題記：/bung stag snyas bris// lha la rton zhus/ lI lug bar zhus/ dam tshong sum zhus//

譯文：王悉諾尼抄，拉喇東校，李六二校，達木宗三校。

Db・t.2797《十萬般若波羅蜜多經》校經題記：

題記：stag snang gIs bris/ phab dzang zhus/ bun shu yang zhus/ daM tshong sum zhus/ dpal gyi gzho nus zhus// dpal gI rjes yang zhus/

譯文：悉諾嫩抄，法藏校，文序二校，達木宗三校，貝吉勛奴校，貝格傑二校。

Db.t.2799《十萬般若波羅蜜多經》校經題記：

題記：dzeavu dze weng bris// bun shu gis zhus// dam tsong yang zhus// phug vgI sum zhus// dpal gyI vod ldan gis zhus// dpal gyi gzho nus yang zhus//

譯文：曹財旺抄，文序校，達木宗二校，福義三校，貝吉沃丹校，貝吉勛奴再校。

從以上題記看出，達木宗負責的是一個較大的抄經坊，由達木宗(dam tsong)、法藏(phab dzang)、靈照(eng ceavu)、拉沃(lha vod)、貝吉勛努(dpal gyi gzho nu)、文序校(bun shu)、達木先(dam zhen)、内・益喜(gnyos ye shes)、興朝校(shin cheg)、喜然布(shes rab)、多傑(rdo rje)、勒贊(legs rtsan)、端勒(brtan legs)、嫩卻哥娘波(gnang mchog gl snylng po)、貝建(dpal rgyan)、獅子吼(seng ge sgra)、竇剛(deavu geng)、格端(dge brtan)、福義(phug vgi)、貝吉沃丹(dpal gyi vod ldan)、貝格傑(dpal gi rje)、拉喇東(lha la rton)、李六(li lug)、悉諾嫩(stag snang)、赤勒(khri legs)、堅措羅追(rgya mtsho blo gros)、拉永仲(lhavi g・yung drung)、羅法雲(lo chos sprin)、東珠(don vgrub)、堅贊(rgyal mtshan)、貝卻乎(dpal gyi mchog)、悉諾藏(stag bzang)、張恒才(cang hing tse)、張莊莊(cang jung jung)、田和子(dwan hig tshe)、索格勒(sag dge legs)、陰槃勒(aim vphan legs)、楊國俊(yang kog cung)、許悉諾瑪(vbye stag rma)、卓索瀚(vgro seavu hwan)、張旺財(jeng aon tse)、王悉諾尼(bung stag snya)、曹財旺(dzeavu dze weng)等四十三人組成。

從敦煌古藏文文獻中，我們還梳理出幾名有確切記載的經坊負責人，他們是：洪辯(shang ben)、禄贊(klu brtsan)、靈照(leng ceavu)、拉包(lha bo)等。當然還有不少這樣的負責人，衹是還未發現專門記載，這有待於進一步的發掘和整理。經坊負責人一般是最後一校，即三校或四校，這也説明他們是本經坊中藏文水準最好的，做最後審定，經他審過的經卷基本就是定本了。抄經坊人數不等，有的寺院僅數人，有的十幾人，多者達數十人。

經筆者對甘肅藏及法藏敦煌古藏文文獻中的佛經題記所做統計，敦煌古藏文抄經生總數爲526人，校經師總數爲226人，合計752人，其中有78人，既是抄經生又是校對人，扣除抄經生和校經師爲同一人的重複人數後的總人數爲674人。若以每個經坊平均30人計算，就有二十多個抄經坊，規模如此之大的抄經團隊，在敦煌佛教發展史上也是不多見的。

三、抄經坊的生活來源

規模如此之大的抄經團隊，他們以寫經爲生，他們的生活來源由誰來提供呢，筆者對此作了簡單分類，並做出如下探討。

(一)官方撥付

抄經運動是由吐蕃官方發起的興佛舉措，抄經坊的主要生活來源當然由吐蕃沙州當局支付。英藏敦煌藏文文獻卷五六，第73-74葉對此有專門記載：

14[1] chad gyi sky[i]n……[sbyar] shig……rn(?)n gy? By(?) vth(?)ur k(g?)yi phy-ag rgya zhig nod tug sol/ [2] kva cuvi khrom rkyin gyi dar ma sde gcig yo byad dang vt-

shang bar// blon rgyal khyi [3] dang blon ldong bzang gy[i/] ban de dpal gyi bzang po la brdzangste/ da ltar yang [4] khrom sar bzhugs na/ [b]ul rtag kyi phyag rgya ni ma mchis// bla go[d] ni yang stsald [5] dar ma dang yo byad gyi rgyu dbyav las god pa mngan rnams gyi chad bdas/m.nap[s?] ma [6] bdas par [r]gyu god gyi phyag rgya rnam gchig nod du gso[l][d(?)]e ltar ma gnang nas [7] dar [ma]……bla nas slab bstu bavi phyag rgya nod du gsol……rgyavi vbu[m] pa sde gsum/ bod gyi vbum pa sde drug[13] gi tshal ma stsa[ng] khal bzhi brg-ya bdun bcu tsam dang yon khal drug cu tsam dang/ snag [14]shog gyi rin lastsogs pa bla nas ma stsal te/

譯文:短缺帳目…請給予確認簽名字據。一套完整的佛經抄本作爲官府用本已發給了論野齊和論東桑的執事僧貝吉桑波,不知是否仍在節兒府上,抄經費用已撥付,但至今仍未收到節度衙的簽收字據。此套佛經在抄寫製作中的損耗,不知財務官是否會計入短缺帳目,請發來確認損耗的蓋印字據。若不能出據此字據,請將此套裝佛經抄本送還……抄寫漢文《大般若經》三部,藏文《大般若經》六部,所需口糧數是470馱,福田佈施爲糧食60馱,紙墨費用上面還未撥付。[1]

從這段珍貴記載我們看出,寫經生的主要生活來源還是來自吐蕃沙州當局。

(二)部落供應

英藏S.5824(G.7836)《經坊供菜關係牒》(圖5)中記載吐蕃敦煌當局規定由行人、絲棉等部落常年向寫經坊供應的蔬菜,録文如下:

1.應經坊合請菜蕃漢判官等

2.先子年已前,蕃僧五人,長對寫經廿五人

3.僧五人,一年合准方印,得菜一十七馱,行人部落供。

4.寫經廿五人,一年准方印得菜八十五馱,絲綿部落供。

5.昨奉、處分,當頭供者具名如後

6.行人　大卿　小卿　乞結夕　遁論磨　判羅悉雞　張榮奴　張興子

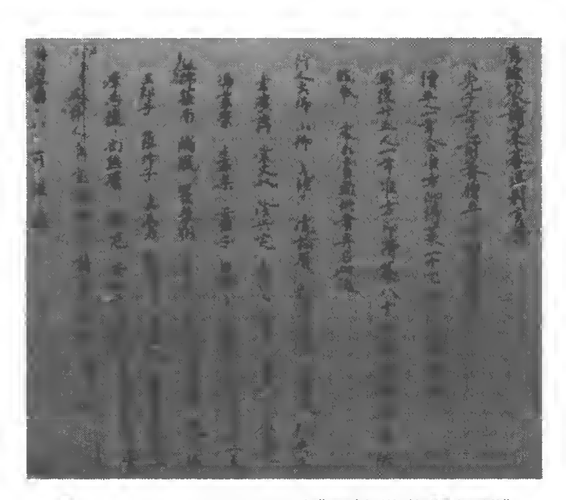


圖5　S.5824(G.7836)《經坊供菜關係牒》

① (英)F.W.湯瑪斯編著,劉忠、楊銘譯注《敦煌西域古藏文社會歷史文獻》,民族出版社,2003年版,藏文轉寫録自該書第421–422頁,漢譯文參考該書第65頁譯文。

7.索廣弈　索文奴　陰興定　宋六六　尹齊興　蔡殷殷　康進達

8.馮宰榮　宋再集　安國子　田用用　王專　已上人每日得卌二束

9.絲綿　蘇南　觸臘　翟榮胡　常弁　常閏　楊謙讓　趙什德

10.王郎子　薛卿子　娑悉力　勃浪君君　王□□　屈羅悉雞　陳奴子

11.摩悉獵　尚勛磨　蘇兒　安和子　張再再　以上人每日得卌三束

12.右件人准官湯料,合請得菜,請處分。

13.牒件狀如前　謹牒

子年前此經坊中抄經生和校經師共25人,而後來發展到了38人,由行人和絲綿部落供應菜蔬,從經坊人數的增長,我們看出吐蕃敦煌抄經事業興旺發達的一面。

(三)信衆佈施

法藏P.2912《某年四月八日康秀華寫經施入疏》(圖6)記載了富商康秀華出資抄寫一部《大般若經》的記録:

1.寫大般若經一部,施銀盤子三枚,共卌五兩,

2.麥壹佰碩,粟伍拾碩,粉肆斤。

3.右施上件物寫經,謹請

4.炫和上收掌貨賣,充寫經

5.直,紙墨筆自供足,謹疏。

6.四月八日弟子康秀華。



圖6　P.2912
《某年四月八日康秀華寫經施入疏》

康秀華是粟特富商,發跡後於四月八日佛誕日施捨大量財物給寺院,用於抄寫《大般若經》,希望借此福德、保佑他路途平安、生意興隆。他所施入的粉即胡粉,是從西域販運到敦煌的名貴化妝品,也可作爲顔料用於石窟壁畫和寺院幢幡的描畫。有關信衆佈施記載,也出現在上引英藏文獻中。

四、抄經坊的作用

抄經坊不但是抄經場所,也是基本核算單位。法藏P.t.1009是一方2.2×15cm的木片,拴在抄經包上,木片正背面連續寫三行字:

lha bovi gur brtsis ste/ yug gsum pa bam po nyis brgyav lnga bchu rtsa gsum la/ shog shog yug bdun brgyav lnga bchu rtsa dgu/

譯文：拉包抄經坊中做了核算，3張的有253卷，計紙張數爲759張。

我們從上引記載中看出，這包經卷的抄經坊負責人及抄經數目有著詳細的記載。

法藏P.t.1641《十萬般若波羅蜜多經》背面有一則記載，反映的是抄經坊中有關抄經數目的記録：

lyang lha brtan gyis bam po lnga gur bris te/ drug bam gcig yug lnga bdun bam po gcig yug bdun/ brgyad bam po gcig yug bdun/ dgu bam po gcig yug drug/ drug cu…gcig yug bdun/…sbyi sdoms na yug suM cu rtsa gnyis

譯文：梁拉端在經坊中抄寫五卷後，總計六葉一卷的五包；七葉一卷的七包；八葉一卷的七包；九葉一卷的六包；六十葉一(卷)的 七包，共計三十二包。

英藏TLTD Ⅱ-16是一塊16.5×2釐米的木片，是拴在經卷包上的標籤。上面列有抄經坊中經卷最終核算的詳細記載：

stag brtan dang bun ceavu gyi gur brtsis pa/ bam thum vdivi nang na yug gsum pa bam po bdun cu tsam dgu/ yug bzhi pa bam po bcu gsum// yug phyed dang lnga pa bam po gchig// yug phyed dang bzhi pa bam po bdun/ spyir brtsis na bam po brgyav la/ shog shog yug sum brgyav rtsa bco brgyad byung//

譯文：在悉諾端和聞照的經坊内，做了統計，此包經卷内三張一卷的有七十九卷，四張一卷的有十三卷、五張半一卷的有一卷、四張半一卷的有七卷，總計一百卷，合三百一十八張經葉。[1]

總之，吐蕃在敦煌的抄經事業是一項聲勢浩大的官營事業，數量巨大的抄經是在經坊中抄寫完成的，經坊不但是佛經的組織、抄寫單位，也是最終的數量核算單位。抄經生以抄寫佛經爲生，他們的生活來源主要靠官方撥付和部落供應，信衆佈施也佔很大比重。

（中國　敦煌研究院）

① 《敦煌西域古藏文社會歷史文獻》，藏文默寫録自該書第424頁，漢文參考該書第72頁譯文。

敦煌文書所記“祆寺燃燈”考[①]

張小貴

祆教乃源於波斯瑣羅亞斯德教(zoroastrianism),其初入中國的時間,學界歷來衆訟紛紜。不過,依現存文獻,朝廷之接見其傳教師,最早的記録應是唐初貞觀五年(631),事見北宋贊寧(919—1001)的《大宋僧史略》卷下“大秦末尼”條記載:

> 火祆(火煙切)教法本起大波斯國,號蘇魯支,有弟子名玄真,習師之法,居波斯國大總長,如火山。後行化於中國。貞觀五年,有傳法穆護何禄,將祆教詣闕聞奏。[②]

遵“蕃人多以部落稱姓,因以爲氏”[③]的胡姓漢譯通例,何禄應來自中亞粟特何國。祆教在唐初正式入華,無疑與隋末唐初粟特人東遷的歷史大背景有關。根據文獻記載,粟特人東遷,沿途多建有聚落,由於粟特人主信祆教,其聚落中自不乏祆祠。觀隋末唐初粟特聚落中的祆祠,其祭祀活動帶有明顯的中亞祆教胡巫色彩,足證其外來宗教的屬性。隨著時間的推移,到了唐末五代,粟特聚落逐漸離散,那麽在華的諸多祆祠的宗教活動還像其初建時期那樣,繼續維繫入華粟特人的精神生活嗎?有關唐末五代的祆教祭祀活動,敦煌文書除於賽祆多所記載外,尤有“祆寺燃燈”之云。不少學者蓋將此“燃燈”目爲祆教禮俗之特色。本文擬在前人研究基礎上,就“祆寺燃燈”的記録加以考察,借以揭示祆教傳播的華化軌跡。

一、敦煌文書S.2241録文校勘

有關“祆寺燃燈”的記録,見敦煌文書S.2241號《公主君者者狀上北宅夫人》,現藏英國國家圖書館。1936年9月至1937年8月,向達先生曾在倫敦調查敦煌卷子,1939年發表《倫敦所藏敦煌卷子經眼目録》,將此卷文書定名爲《公主君者者上北宅夫人狀》[④]。1962年,王重民等先生編《敦煌遺書總目索引》(以下簡稱《索引》),其中劉銘恕先生負責編《斯坦因劫經録》

---

① 本文爲2010年教育部人文社會科學青年基金項目“内陸歐亞祆教史研究”及2012年國家社科基金青年項目“中亞祆教及其入華史研究”階段性成果。

② 日本大正新脩《大藏經》,第54卷,財團法人佛陀教育基金會出版部,1990年3月初版,第253頁中。

③ 《舊唐書》卷一○四《歌舒翰傳》,中華書局,1975年,第3211頁。

④ 向達《倫敦所藏敦煌卷子經眼目録》,刊《北平圖書館圖書季刊》1939年新第1卷第4期;此據其著《唐代長安與西域文明》,三聯書店,1957年,第213頁。

部分,將文書定名爲《君者(者)與北宅夫人書》,並著録文書本文[①]。不過,當時僅能依據文書縮微膠卷,不乏明顯失誤之處。這一情況在敦煌研究院編《敦煌遺書總目索引新編》(以下簡稱《新編》)時得到改善,《新編》將文書定名爲《君者者與北宅夫人書》,並著録了文書的三件殘片[②]。1967年,日本學者小川陽一曾據東北大學圖書館所藏文書照片,著録文書(以下簡稱小川本)[③]。唐耕耦、陸宏基先生在編《敦煌社會經濟文獻真跡釋録》(以下簡稱《釋録》)第五輯時,著録了文書,並附有文書圖版,惜圖版不甚清晰[④]。李正宇先生在爲《敦煌學大辭典》撰寫的條目《公主君者者致北宅夫人書》(以下簡稱李本),著録了文書全文,於文書多所校補[⑤]。從文書內容考釋來看,以譚蟬雪先生《〈君者者狀〉辨析——河西達怛國的一份書狀》(以下簡稱譚本)爲全面詳盡[⑥]。另外,自1990年開始,由中國社會科學院歷史研究所、中國敦煌吐魯番學會敦煌古文獻編輯委員會、英國國家圖書館、倫敦大學亞非學院編《英藏敦煌文獻(漢文佛經以外部分)》陸續出版,據英藏敦煌文獻照片製成圖版,甚爲清晰,頗便研究者[⑦]。

據筆者所掌握的幾個録文版本,發現各版本的文字不無差異,其間有的屬明顯脱漏或誤録,自不難依圖版改正。但尚有個別文字,緣文書原卷模糊,各家認讀有差,理解不同;句讀差異,於文書內容的解讀造成實質性影響。孰是孰非,頗費思量。本文非爲提供權威録文,僅爲討論方便,依據圖版,參校諸家録文,重新過録文書如下。並對涉及本文的一些內容略加申説。凡因殘缺造成缺字者,用□表示;據他本所補入者,直接置於□內,並夾注説明出處;不能確定的釋讀,以(?)表示。原件中的同音假借字、異體字照録,但在該字之後以括號加注本字。校記亦見夾注。

1 孟冬漸寒,伏惟

2 北宅夫人司空小娘子尊體起居

3 萬福。即日君者者人馬平善,与(與)[譚本、李本均改作已]達[譚本、李本、《新編》均作達,《釋録》缺録]金帳[據李本補入],

4 不用優(憂)心,即當妙矣,切囑。[李本在此點斷,《釋録》、譚本、《新編》本均未點斷]

5 夫人與君者者沿(沿)路作福,祆寺燃燈。□(他?)[圖版僅存偏旁,《釋録》、《新編》缺録。譚本徑録作他,李本疑爲值]

6 劫[《新編》點斷]不堅[李本、《索引》、小川本録作堅,《釋録》、《新編》録作望,譚本亦録作望,疑爲遺忘。][《新編》本未點斷]又囑

7 司空,更兼兵士遠送[《釋録》在此點斷]前呈(程)[譚本、李本認爲本字爲程,《新編》疑作程];善諮

① 《敦煌遺書總目索引》,中華書局,1983年6月新1版,第154頁。

② 敦煌研究院編《敦煌遺書總目索引新編》,中華書局,2000年,第69頁。

③ 小川陽一《敦煌における祆教廟の祭祀》,刊日本道教學會《東方宗教》第27號,1967年,第30—31頁。

④ 唐耕耦、陸宏基編《敦煌社會經濟文獻真跡釋録》五,全國圖書館文獻縮微複製中心,1990年,第23頁。

⑤ 李正宇《公主君者者致北宅夫人書》,《敦煌學大辭典》,上海辭書出版社,1998年,第375頁。

⑥ 譚蟬雪《〈君者者狀〉辨析——河西達怛國的一份書狀》,敦煌研究院編《1994年敦煌學國際研討會文集——紀念敦煌研究院成立五十周年》(宗教文史卷)下,甘肅民族出版社,2000年,第100—114頁。

⑦ 《英藏敦煌文獻(漢文佛經以外部分)》,第4册,四川人民出版社,1991年,第53頁。

8令公，賜與羊酒優勞。合有信儀，在於

9沿(沿)路，不及裒(哀)譚本認爲本字爲相，李本疑本字爲哀，《索引》《釋録》、《新編》、小川録爲裒，送。謹奉狀。

10起居，不宣《釋録》、《新編》，譚本徑録作宣，李本録爲宣，認爲本字爲遣宣。謹狀。

11　　十月十九日公主　君者者狀上

12北宅夫人粧(妝)前。

正如上文所説，個别録文的差異，並不影響我們理解文書内容。如第7行"呈"字通程，蔣禮鴻先生曾據《敦煌遺書總目索引》，將"遠送前呈"録爲"遠送前逞"，並認爲"前逞"即"前程"，乃盤纏、費用之意[①]。因此，無論照原文録爲"呈"，抑或徑録爲"程"，均無傷大雅。但也有的句讀不同，導致了對文書内容理解的實質性差異。如第4、5行，諸家之中，僅李正宇先生在"切囑"與"夫人"之間點斷，即讀作"不用優(憂)心，即當妙矣，切囑。夫人與君者者沿路作福，祆寺燃燈。"意即：君者者切囑的内容是讓北宅夫人與司空小娘子不用憂心，而非讓她們爲自己沿路作福、祆寺燃燈。若然，則姜伯勤先生認爲此君者者公主，可能是于闐國王或回鶻國王之女，文書爲其在歸寧于闐或甘州時寄與曹家北宅夫人的一封信[②]，頗有道理；而認爲其時"君者者尚未得到北宅夫人爲她'沿路作福、祆寺燃燈'"[③]，便屬誤解。譚蟬雪先生雖亦認爲"此狀是公主君者者對沙州有關人員的一封感謝信，感謝對她歸程的關心和愛護，所以在安抵目的地的當天，即寫信致意"[④]。但其對文書的句讀卻不支持這一解釋。

再如，第6行"堅"字，各家多録作"望"，僅劉銘恕、李正宇、小川陽一三位先生録爲"堅"。按"望"字，古文作"朢"[⑤]，與"堅"類似，但據圖版，應以"堅"爲是。有關"望"字，辭書釋爲："《釋名》：望，惘也。視遠惘惘也。《詩・邶風》瞻望弗及。又《詩・大雅》令聞令望。疏：爲人所觀望。又《孟子》望望然去之。趙岐注：慚愧之貌也。朱傳：去而不顧之貌。又《博雅》：覗也。《韻會》：爲人所仰曰望。又責望。又怨望。又祭名。《書・舜典》：望于山川。傳：皆一時望祭之。"[⑥]因此，若録文作"□劫不望"，頗令人費解。而"堅"字，字典解釋爲："《廣韻》古賢切。《集韻》《韻會》《正韻》經天切。並音肩。實也，固也，勁也。《詩・大雅》：實堅實好。《禮・月令》：季冬之月，水澤腹堅。"[⑦]因此，5、6行此句讀作"祆寺燃燈，他劫不堅"較有道理，意爲"由於得夫人在沿路祈福、祆寺燃燈，所以其他的劫難都不堅實，可以輕易化解。"也表明在祆

---

① 蔣禮鴻主編《敦煌文獻語言詞典》，杭州大學出版社，1994年，第253頁。

② 姜伯勤《敦煌吐魯番文書與絲綢之路》，文物出版社，1994年，第259頁。

③ 顔廷亮《敦煌文化中的祆教、摩尼教和景教》，《敦煌學與中國史研究論集——紀念孫修身先生逝世一周年》，甘肅人民出版社，2001年，第422頁。

④ 譚蟬雪《〈君者者狀〉辨析——河西達怛國的一份書狀》，第100頁。

⑤ 《康熙字典》，標點整理本，上海辭書出版社，2007年，第453頁。

⑥ 《康熙字典》，第453頁。

⑦ 《康熙字典》，第164頁。

寺燃燈的目的就是爲了消災解難。至於將第5行最末一字録爲值，"值劫不堅"，意爲"遇到劫難時就不堅實"，於理不通，不如讀作"他劫不堅"。

二、文書所記"祆寺"方位辨

根據該卷文書所存的殘片内容"瓜州水官王安德、何願□□□□。顯德伍年三月日兵馬使劉□□。件狀如狀前謹"[1]，該文書紀年爲顯德五年(958)，時間約當曹元忠之世。有關此公主的身份，早年英國漢學家魏禮(Arthur Waley)認爲君者者可能是回鶻語Kün-čäčäk音譯，意爲"太陽花"[2]。池田温先生亦認爲此公主爲回紇公主[3]。劉銘恕先生認爲其應是于闐或回鶻國王之女[4]。譚蟬雪先生則認爲此君者者爲河西達怛國公主，並綜合君者者的行程一千里左右，佐之以敦煌文書及史籍的有關記載，認爲唐宋時期達怛國的方位，約在蓼泉守捉城以西，福禄縣以北，肅州界以東的合黎山(黑山)南麓之區域内[5]。顔廷亮先生贊同譚氏的考證[6]。

池田温先生曾在解讀此信内容時，提到"十世紀時回紇公主君者者也在私信中請求别人爲了她的旅途平安而向祆廟奉獻神燈"[7]，但並未對祆廟何所指，做出具體説明。譚蟬雪先生亦持相類觀點，認爲"這是曹元忠夫人在君者者上路前於祆寺燃燈，求祆神福佑"[8]。葛樂耐和張廣達先生也曾提及此件文書所記祆寺，不過其並未詳論[9]。日本學者小川陽一在論及這段史料時，曾指出此祆寺即爲敦煌城東的祆祠[10]，亦即敦煌文書《沙州圖經》(P.2005)所記祆祠："祆神　右在州東一里，立舍，畫神主，總有廿龕。其院周回一百步。"[11]也是敦煌文書《敦煌二十詠》(P.2784)第十二首《安城祆詠》所詠之神祠："板築安城日，神祠與此興。一州祈景

---

① 《敦煌遺書總目索引新編》，第69頁。

② Arthur Waley, "Some References to Iranian Temples in the Tun-huang Region",《中研院歷史語言研究所集刊》第二十八本上，1956年5月，第124頁。

③ 池田温《8世紀中葉における敦煌のソグド人聚落》,《ユーラシア文化研究》第1號，1965年，第51頁；辛德勇漢譯本，《日本學者研究中國史論著選譯》第九卷，中華書局，1993年，第142頁；其著《唐研究論文選集》，中國社會科學出版社，1999年，第4—5頁。

④ 劉銘恕《敦煌遺書雜記四篇》,《敦煌學論集》，甘肅人民出版社，1985年，第55頁。

⑤ 譚蟬雪《〈君者者狀〉辨析——河西達怛國的一份書狀》，第100—114頁。

⑥ 顔廷亮《敦煌文化中的祆教、摩尼教和景教》，第422頁。

⑦ 池田温《8世紀中葉における敦煌のソグド人聚落》，第51頁；辛德勇漢譯本，第142頁；其著《唐研究論文選集》，第4—5頁。

⑧ 譚蟬雪《敦煌祈賽風俗》,《敦煌研究》1993年第4期，第63頁。

⑨ Frantz Grenet and Zhang Guangda, "The Last Refuge of the Sogdian Religion: Dunhuang in the Ninth and Tenth Centuries", *Bulletin of the Asia Institute* 10, new series, 1996, p.185 n.36.

⑩ 小川陽一《敦煌における祆教廟の祭祀》，第30—32頁。

⑪ 池田温《沙州圖經略考》,《東洋史論叢：榎博士還曆紀念》，東京山川出版社，1975年，第70—71頁；唐耕耦、陸宏基編《敦煌社會經濟文獻真跡釋録》一，書目文獻出版社，1986年，第13頁。

祚,萬類仰休徵。蘋藻來無乏,精靈若有憑。更有雩祭處,朝夕酒如繩。”[1]余欣先生亦持同一觀點[2]。

不過姜伯勤先生的解釋則頗有不同,其認爲“此公主得到北宅夫人爲她‘沿路作福、祆寺燃燈’。曹氏與于闐的友好關係,也影響到沿途祆寺的興盛,且使祆教風習向敦煌地方民俗中滲透”[3]。很顯然,姜先生認爲從于闐到沙州,沿途多有祆寺。顔廷亮先生不同意這種解釋,認爲:“‘沿路作福,祆寺燃燈’一語可以理解爲以‘祆寺燃燈’來爲君者者‘沿路作福’,而未必可以理解爲‘沿路祆寺燃燈作福’,况于闐、甘州回鶻或者達怛雖與曹氏歸義軍有良好的關係,而北宅夫人恐怕也還是不能讓不在曹氏歸義軍管内的‘沿路’亦‘祆寺燃燈’以爲君者者‘作福’的。總之,所謂‘祆寺燃燈’恐怕衹能是敦煌祆寺燃燈,不能理解爲君者者歸寧全程上的祆寺燃燈。”顔先生所論固然頗有道理,但卻不能否定從于闐到沙州,沿途有多所祆寺,北宅夫人可能不止在一所祆寺内燃燈祈福。這一推斷也可從當時中西交通的實際情況中得到印證。

中古時期,從沙州到于闐一綫,向爲中西交通要衝,如《隋書·裴矩傳》引《西域圖記·序》所記:

> 發自敦煌,至於西海,凡爲三道,各有襟帶。北道從伊吾,經蒲類海鐵勒部,突厥可汗庭,度北流河水,至拂菻國,達於西海。其中道從高昌,焉耆,龜兹,疏勒,度葱嶺,又經鈸汗,蘇對沙那國,康國,曹國,何國,大、小安國,穆國,至波斯,達於西海。其南道從鄯善,于闐,朱俱波,喝槃陀,度葱嶺,又經護密,吐火羅,挹怛,忛延,漕國,至北婆羅門,達于西海。其三道諸國,亦各自有路,南北交通。其東女國、南婆羅門國等,並隨其所往,諸處得達。故知伊吾、高昌、鄯善,並西域之門户也。總湊敦煌,是其咽喉之地。[4]

其中,有關絲路南道經鄯善、于闐等地的情況,《新唐書·地理志》引賈耽《四道記》有更詳細的記録:

> 又一路自沙州壽昌縣西十里至陽關故城,又西至蒲昌海南岸千里。自蒲昌海南岸,西經七屯城,漢伊脩城也。又西八十里至石城鎮,漢樓蘭國也,亦名鄯善,在蒲昌海南三

---

① 上海古籍出版社、法國國家圖書館編《法藏敦煌西域文獻》,第18册,上海古籍出版社,2001年,第68頁。神田喜一郎《“敦煌二十詠”に就いて》,刊《史林》第24卷第4號,1939年,第173—181頁;經修訂收入《神田喜一郎全集》第一卷,京都株氏會社同朋社出版,1986年,第115—117頁。

② 余欣《神道人心——唐宋之際敦煌民生宗教社會史研究》,中華書局,2006年,第353—354頁。

③ 姜伯勤《敦煌吐魯番文書與絲綢之路》,第259頁。

④ 《隋書》卷六七《裴矩傳》,中華書局,1973年,第1579—1580頁。參閲余太山《裴矩〈西域圖記〉所見敦煌至西海的“三道”》,《西域研究》2005年第4期,第16—24頁。

> 百里,康艷典爲鎮使以通西域者。又西二百里至新城,亦謂之弩支城,艷典所築。又西經特勒井,渡且末河,五百里至播仙鎮,故且末城也,高宗上元中更名。又西經悉利支井、祆井、勿遮水,五百里至于闐東蘭城守捉。又西經移杜堡、彭懷堡、坎城守捉,三百里至于闐。[①]

考當時中西交通路綫、絲路沿綫不乏粟特人所建聚落及祆祠[②]。如從沙州到于闐的絲路南道,其中的一個重要關口即石城鎮,根據敦煌文書記載,該地就有"一所祆舍"[③]。據敦煌寫本S.367《沙州伊州地志殘卷》記載:"石城鎮,東去沙州一千五百八十里,去上都六千一百里。本漢樓蘭國……隋置鄯善鎮,隋亂,其城遂廢。貞觀中(627—649),康國大首領康艷典東來,居此城,胡人隨之,因成聚落,亦曰典合城。其城四面皆是沙磧(上元二年(675)改爲石城鎮,隸沙州。)。"[④]可知石城祆舍當爲東遷粟特人所建無疑。既然當時中國西北絲路不乏粟特人初來時所建的祆祠,那麽若謂《君者者狀》所云"沿路作福,祆寺燃燈",意味著沿路多有祆祠,自不離譜。

不過,儘管我們認爲狀書所記從于闐到敦煌應多有祆廟,而不是僅止一所,但"祆寺燃燈"卻並不表示"燃燈"爲祆教習俗,狀書所記這一祭祀活動,更不能直謂爲當時祆教禮俗的真實寫照。

三、祆教祀火燃燈辨

有關《君者者狀》所記"燃燈"儀式的宗教内涵,學者多强調其祆教屬性。如譚蟬雪先生認爲夫人與君者者沿路作福,祆寺燃燈,"這説明當時的外出行人必須沿路祈祭,以求福佑,這和地理環境有關,茫茫戈壁,風沙襲人;民族雜居,時出掠奪,致使行人無安全感,祇有訴諸神力"、"而君者者則是由曹元忠夫人翟氏在當地祆寺代爲祈祭,可知祆神又是行路人的保護神,正如《敦煌廿詠・安城祆詠》所言:'一州祈景祚,萬類仰休徵。'而祆寺的設祭方式是燃燈,敦煌的賽祆活動也往往伴有燃燈,S.1366:'十七日准舊城東祆賽神用神[食]五十七分,燈油一升,麵面二斗,灌腸九斤。'[⑤]S.2474'城東祆燈油二升。'[⑥]一次常規賽祆的燈油約爲1-2升","賽祆燃燈與'火祆'之信仰有關"[⑦]。解梅先生也認爲"敦煌祆寺燃燈和佛寺燃燈在意義上不同。祆寺燃燈是中國祆教徒根據對祆教教義的理解以燃燈的方式來表達對聖火的崇

---

① 《新唐書》卷四三下《地理志》七下,中華書局,1975年,第1151頁。

② 參拙文《唐宋祆祠分佈輯録》,刊紀宗安、湯開建主編《暨南史學》第五輯,暨南大學出版社,2007年,第184—195頁;並見拙著《中古華化祆教考述》,文物出版社,2010年,第27—38頁。

③ 池田溫《沙州圖經略考》,第97頁;唐耕耦、陸宏基編《敦煌社會經濟文獻真跡釋録》一,第37頁。

④ 《英藏敦煌文獻(漢文佛經以外部分)》,第1册,第157頁,録文參考唐耕耦、陸宏基編《敦煌社會經濟文獻真跡釋録》一,第39頁。

⑤ 《英藏敦煌文獻(漢文佛經以外部分)》,第2册,第277頁上。

⑥ 《英藏敦煌文獻(漢文佛經以外部分)》,第4册,第87頁上。

⑦ 譚蟬雪《〈君者者狀〉辨析——河西達怛國的一份書狀》,第100—114頁。

拜,對光明的追求,是中亞祆教儀式在我國的流變,應與佛寺燃燈有別",把燃燈儀式歸入當時"賽祆"的内容之一[①]。這一觀點也得到了學者的贊同[②]。

其實,有關燃燈與祆教禮俗的關係,早有學者溯至晉代的一段史事。《晉書》卷八六《張軌傳附子張寔傳》記載:

> 京兆人劉弘者,挾左道,客居天梯第五山,然燈懸鏡於山穴中爲光明,以惑百姓,受道者千餘人,寔左右皆事之。帳下閻沙、牙門趙仰皆弘鄉人,弘謂之曰:"天與我神璽,應王涼州。"沙、仰信之,密與寔左右十餘人謀殺寔,奉弘爲主。寔潛知其謀,收弘殺之。沙等不之知,以其夜害寔。[③]

饒宗頤先生指出:"按敦煌卷S.2241記祆寺燃燈事甚悉。此處燃燈、懸鏡以爲光明,即《化胡經》云:'我乘自然光明道氣。'從劉弘受道者千餘人,此道非光明道而何?又云:'天與我神璽。'天即天神是也。劉弘乃於涼州先倡行崇拜光明道者,事雖失敗,然在張天錫之前;可見晉時民間信仰光明教者,已大有其人。"[④]王素先生認爲:"《通鑒》卷九一繫此事於東晉元帝太興三年(320)六月,言劉弘被'轘於(涼州)姑臧市'。天梯山在涼州武威郡内。劉弘所挾'左道',有'燃燈懸鏡於山穴中爲光明'的宗教儀式,其爲火祆教決無疑問。火祆教鼓吹光明戰勝黑暗,教徒輒信奉暴力奪取政權,故劉弘有殺張寔,'王涼州'的鬥爭計劃。因此,這是一次涼州武威地區火祆教徒的起義。"[⑤]顔廷亮先生亦指出"這是前涼史上的一起借教起事的重要政治事件,發生於320年。從《晉書》稱劉弘'挾左道'且'然燈懸鏡於山穴中,爲光明以惑百姓'來看,劉弘並不太像是道教中人,而很可能就是祆教或至少祆教色彩極濃的人物"[⑥]。解梅先生也認爲:"劉弘燃燈懸鏡爲光明、崇信天神,正如王素所言,其爲火祆教絶無疑問。""可見,早在十六國時期,中國的祆教信徒已經按照自己的理解方式將禮拜聖火儀式改爲燃燈儀式了"[⑦]。

有關劉弘所挾之左道,林悟殊先生認爲其"固然並不排除有祆教的成分,但似乎更帶有摩尼教的色彩。崇拜光明,是摩尼教徒的主要特徵,而且他們亦常以明燈作爲光明的象徵來祭祀。《摩尼教殘經一》有文爲證:'復於五種光明寶臺,燃五常住光明寶燈。'祭祀'長明巨

---

① 解梅《唐五代敦煌地區賽祆儀式考》,《敦煌學輯刊》2005年第2期,第145—146頁。
② 邵明傑、趙玉平《莫高窟第23窟"雨中耕作圖"新探——兼論唐宋之際祆教文化形態的蜕變》,《西域研究》2010年第2期,第102頁。
③ 《晉書》卷八六《張軌傳附子張寔傳》,中華書局,1974年,第2230頁。
④ 饒宗頤《穆護歌考——兼論火祆教入華之早期史料及其對文學、音樂、繪畫之影響》,刊《大公報在港復刊卅周年紀念文集》,下卷,香港,1978年,第740—741頁。
⑤ 王素《魏晉南朝火祆教鉤沉》,《中華文史論叢》,第2輯,上海古籍出版社,1985年,第227頁。
⑥ 顔廷亮《敦煌文化中的祆教、摩尼教和景教》,第418頁。
⑦ 解梅《唐五代敦煌地區賽祆儀式考》,第146頁。

燈',是東西方摩尼教徒的共同特徵,有的學者認爲這是取自美索不達米亞的宗教成分[①]……劉弘的'燃燈懸鏡於山穴中爲光明,以惑百姓'一句,清楚地表明劉弘之燃燈,並非因爲山穴黑暗,而是爲了作爲一種崇拜物,用以誘惑百姓。是以我們認爲劉弘所挾的'左道'如果是受到外來宗教影響的話,那很可能和摩尼教有關。按寔傳中記寔在'永嘉(307—312)初,固辭驍騎將軍,請還涼州',證明寔活躍於四世紀初;劉弘與其同時代人,其燃燈事當亦在四世紀初。查天梯山位於甘肅武威縣八十里,地靠西域,較早受到摩尼教的影響,也許不悖常理。"[②]所論無疑頗有説服力。

另有一段文獻,也有學者認爲其中所記的燃燈儀式爲祆教禮儀,見唐代筆記《柳毅傳》記載洞庭湖主"與太陽道士講火經"的記載:

> 毅謂夫曰:"洞庭君安在哉?"曰:"吾君方幸玄珠閣,與太陽道士講火經,少選當畢。"毅曰:"何謂火經?"曰:"吾君,龍也。龍以水爲神,舉一滴可包陵谷。道士,乃人也。人以火爲神聖,發一燈可燎阿房。然而靈用不同,玄化各異。太陽道士精於人理,吾君邀以聽焉。"言語畢,而宫門辟,景從雲合,而見一人披紫衣,執青玉。[③]

此段記載或表明火祆教曾在湖湘地區傳播[④]。至於與太陽道士"發一燈可燎阿房"有關的"燈",解梅先生則認爲即指在祆廟中燃燈。其更舉唐代蘇鶚記載,在唐懿宗的愛女同昌公主得病時,曾召請術士米賓作"燈法"療疾[⑤],認爲這位粟特術士所謂"燈法"也應是於祆廟中燃燈祈禱的儀式[⑥]。查辭書,"灯,《集韻》當經切。音丁。《玉篇》:火也。《類篇》:烈火也。《字彙》《正字通》並云俗燈字。"儘管整理本《康熙字典》認爲"《玉篇》《集韻》《類篇》灯、燈分載,音切各異,强合爲一,非"[⑦],表明此處燈者,明顯即火也!"發一燈"不過是"燒一把火"的典雅表述耳。

觀上引敦煌文書所記"祆寺燃燈"的記録,其主要功能是爲行人"沿路作福",燃燈主要在寺廟中進行,未聞有治病的記録。有關瑣羅亞斯德教治療疾病的方式,我們不得而知。現代著名古伊朗宗教專家瑪麗·博伊斯教授(Mary Boyce)在對伊朗殘存的瑣羅亞斯德教村落考察時,曾發現面對疾病之類的不幸,當地信徒們偶有採用類乎巫術的方式驅邪,但因其有違

① 在古代美索不達米亞,燈往往用作諸神,特别是月神Sin的别號,她是衆神燈之首,是諸淨天神燈之首。後來這一别號也用來象徵摩尼教中的救世主。詳參G. Widengren, *Mesopotaminn Elements in Manichneism: Studies in Manichnean, Mandaenn nnd Syrinn-Gnostic Religion*, Uppsala-Leipzig, 1946, pp.165-167.

② 林悟殊《摩尼教入華年代質疑》,見其著《摩尼教及其東漸》,臺北淑馨出版社,1997年,第56頁。

③ (唐)李朝威撰《柳毅》,載汪辟疆校録《唐人小説》,上海古籍出版社,1978年,第63頁。

④ 拙著《中古華化祆教考述》,第33—34頁。

⑤ (唐)蘇鶚《杜陽雜編》卷下,《叢書集成新編》第86册,臺北新文豐出版公司,1986年,第157頁。

⑥ 解梅《唐五代敦煌地區賽祆儀式考》,第146頁。

⑦ 《康熙字典》,第615頁

正統瑣羅亞斯德教的教導,而爲村落領袖所勸止;倒是他們周圍的伊斯蘭教徒才熱衷於這類活動。由此推想,其類乎巫術的活動,當不是本教傳統的繼承[1]。因此爲同昌公主療疾的"燈法"究竟何所指,有待詳考。

按瑣羅亞斯德教乃以崇拜聖火爲主要祭祀特徵,將火視爲與神溝通的手段。該教經典古阿維斯陀經(Old Avestan)中的《詩七篇》(Gāthā Haptānhaiti)第二篇講的就是聖火,祭祀者便是通過聖火來與神接近的[2]。瑣羅亞斯德教的帕拉維語經典記載一個虔誠的教徒"一日應三次到火廟禮拜聖火,因爲定期到火廟並禮拜聖火的人,將得到世間更多的榮華富貴"[3]。正因爲該教以崇拜聖火爲特徵,在中國才被稱爲火祆教或拜火教。古代祆教徒所祭祀的聖火,據瑪麗·博伊斯教授的研究,有等級不同的幾種,但都是用木頭燃燒,最高級的是用檀香木,未聞有用燈爲聖火來祭祀[4]。雖然現代伊朗的瑣羅亞斯德教村落中,教徒們在舉行儀式時不乏燃燈的記録,比如死者去世後,會在屍體頭部點燃一盞小油燈,用四塊泥磚圍起來,讓它持續燃燒。據説這樣做的目的是使"靈魂不孤獨",不過"燃燈"並非這一儀式的"主角",更重要的是要在油燈前面插一把剪刀,石臺上放一些鋼鐵製品,其出於鋼鐵能戰勝邪惡的古老信仰[5]。另外,在其他一些儀式,如萬靈節和新年及"穿聖衫"儀式時,也要燃燈[6],但燃燈卻祇是衆多紛繁複雜的儀節中的一環,大多時候都充當照明的作用,其雖必不可少,卻並不是單獨的重要儀式。也就是説,瑣羅亞斯德教並無專門以"燃燈"爲主體的祭祀儀式。

此外,伊朗與中亞、中國的考古發現亦多見瑣羅亞斯德教進行祭祀使用火壇,而鮮見祭祀使用燈的情況。瑣羅亞斯德教火廟儀式中何時開始使用火壇,可追溯至阿契美尼王朝晚期,火壇形制主要分三種類型:第一種形似方形座基,方柱體,表面有鑿刻,頂部爲層級的雉堞,像一隻風格化的大碗,用來盛火與灰燼。據研究,這種火壇可能是帝王之家用來祭祀聖火的[7]。第二種火壇呈柱狀,上下各有兩級或三級均勻的層級,中間柱較細。現存最早的此

① Mary Boyce, *A Persiaa Stroaghold of Zoroastriaaism*, Oxford: Oxford University Press, 1977, repr. University Press of America: Lanham · New York · London, 1989, pp.21-22. 中譯本見《伊朗瑣羅亞斯德教村落》,第18—21頁。

② Johanna Narten, *Der Yasna Haptaŋhāiti*, Wiesbaden: Dr. Ludwig Reichert Verlag, 1986, pp.41, 155-156. Jean Kellens & Eric Pirart, *Les Textes Vieil-Avestiques*, Vol. I, *Introduction, texte et traduction*, Wiesbaden: Dr. Ludwig Reichert Verlag, 1988, p.135. Almut Hintze, *A Zoroastriaa Liturgy, The Worship in Seven Chapters (Yasna 35-41)*, Wiesbaden: Harrassowitz Verlag, 2007, pp.33-34, 132-144.

③ R. C. Zaehner, *The Teuching of the Mngi, A Compeadium of Zoroastrian Beliefs*, London: George Allen and Unwin Ltd, 1956, repr. London: Sheldon Press, 1975, p.26.

④ Mary Boyce, "On the Sacred Fires of the Zoroastrians", *Bulletin of the School of Oriental and African Studies*, Vol.XXXI, , 2, 1968, pp.52-68.

⑤ Mary Boyce, *A Persiaa Stroaghold of Zoroastrinaism*, p.152; 中譯本見《伊朗瑣羅亞斯德教村落》,第163頁。

⑥ Mary Boyce, *A Persian Stronghold of Zoroastrianism*, pp.217, 218, 224, 230, 238, 240; 中譯本見《伊朗瑣羅亞斯德教村落》,第236、237、244、250、261、263頁。

⑦ Yumiko Yamamoto, "The Zoroastrian Temple Cult of Fire in Archaeology and Literature (I)", *Orient* Vol. XVII, *Report of the Society for Near Enstern Studies in Japan*, Tokyo, 1979, pp.30-32.

種火壇,時間大約在公元前1世紀,發現於薩珊時期的庫哈瓦迦(Kūh-i Khwāja)火廟遺址①。時至今日,瑣羅亞斯德教徒還仍在使用這種形制的火壇,因此其也被稱爲"標準火壇"②。第三種火壇呈細柱狀,主要見於在巴比倫和亞述的印章上,迄今考古發掘尚未發現實物③。

目前中亞地區有關祆教的考古發現,亦多見火壇,如:

克拉斯諾列申斯克大墓地所出納骨甕前片圖像,圖像中央爲一聖火壇,上有火焰,兩旁各有祭司,皆戴口罩,身著長袍,其前面有供桌④。

莫拉—庫爾幹(Molla-Kurgan)所出盛骨甕圖像上部爲金字塔式頂,高73釐米,矩形面上,有三拱,中間拱下有火壇。火壇上部呈三級簷,上有七火舌。祭司在兩側,一站一跪。他們手持火鉗和燃料,臉戴口罩⑤。

吉爾吉斯Nawekat遺址出土的陶質盛骨甕上,繪有兩位穿著瑣羅亞斯德教傳統服裝的祭司,站在有三級臺階的火壇前,火壇器形與Naqsh-i-Rustam遺址所見的相同⑥。

粟特片治肯特(Panjikent)III區6號地點壁畫,上繪有翼神羊托負的拜火壇,其上有三個火壇,其中一個保存較好⑦。片治肯特I區10號點,片治肯特III區7號點,II號區E地點,均繪有火壇⑧。

瓦爾赫薩(Varakhsha)6號點東廳,繪有一男子照料火壇⑨。

---

① E. Herzfeld, *Iran in the Ancient East: Archaeological Studies Presented in the Lowell Lectures at Boston*, New York: Oxford University Press, 1941, repr. New York: Hacker Art Books, 1988, p.301.

② Yumiko Yamamoto, "The Zoroastrian Temple Cult of Fire in Archaeology and Literature (II)", *Orient* Vol. XVII, *Report of the Society for Near Eastern Studies in Japan*, Tokyo, 1981, p.68. V. S. Curtis, "Religious Iconography on Ancient Iranian Coins", in J. Cribb and G. Herrmann eds., *After Alexander: Central Asia before Islam*, New York: Oxford University Press, 2007, repr. 2008, pp.413-434. 李鐵生編著《古波斯幣》,北京出版社,2006年。

③ Yumiko Yamamoto, "The Zoroastrian Temple Cult of Fire in Archaeology and Literature (I)", pp.35-36.

④ G. A. Pugachenkova, "The Form and Style of Sogdian Ossuaries", *Bulletin of the Asia Institute, new series*, 8 (The Archaeology and Art of Central Asia. Studies from the Former Soviet Union), 1996, pp.235-236.

⑤ L. I. Rempel', "La maquette architecturale dans le culte et la construction de l'Asie centrale préislamique", in Frantz Grenet ed., *Cultes et Monuments Religieux dans l'Asie Centrale Préislamique*, Paris: Éditions du Centre National de la Recherche Scientifique, 1987, pl. LIV. G. A. Pugachenkova, "The Form and Style of Sogdian Ossuaries", pp.235-236.

⑥ F. Grenet, "Zoroastrian Themes on Early Medieval Sogdian Ossuaries", *A Zoroastrian Tapestry: Art, Religion and Culture*, eds. by Pheroza J. Godrej and F. P. Mistree, Mapin Publishing, Ahmedabad, 2002, p. 94, 中譯本參閱葛勒(樂)耐著,毛民譯《北朝粟特本土納骨甕上的祆教主題》,刊張慶捷、李書吉、李鋼主編《4—6世紀的北中國與歐亞大陸》,科學出版社,2006年,第193頁。

⑦ G.Azarpay, *Sogdian Painting*, with contributions by A. M. Belenitskii, B. I. Marshak and Mark J. Dresden, Berkeley-Los Angeles-London: California University Press, 1981, p.31.

⑧ 姜伯勤《安陽北齊石棺床畫像石的圖像考察與入華粟特人的祆教美術——兼論北齊畫風的巨變及其與粟特畫派的關聯》,《藝術史研究》第1輯,中山大學出版社,1999年,第151—186頁;並見其著《中國祆教藝術史研究》,三聯書店,2004年,第40頁。

⑨ 馬采《藝術學與藝術史文集》,中山大學出版社,1997年,第201頁。

觀以上諸火壇圖像,雖具體形制各有差別、但大都與波斯火壇圖像類似。

近年來中國境内考古發現北朝隋胡裔墓葬亦多見火壇圖像:

1999年太原虞弘墓石椁浮雕祭火圖像:椁座前壁下欄正中,处椁座浮雕之最中心和顯要的位置。畫面中部是一个束腰形火壇,壇座中心柱較細,底座和火盆較粗,火壇上部呈三層仰莲形,壇中正燃烧着熊熊火焰。在其左右兩旁,各有一人首鹰身的人相對而立①。

2000年西安北周安伽墓,墓門的門額上,刻畫著三隻駱駝支撐的火壇:(門額)中部爲火壇,三頭駱駝(一頭面前,兩頭分别面向東或西)踏一碩大的覆蓮基座,駝背負一較小的蓮瓣須彌座,座上承大圓盤,盤内置薪燃火,火焰升騰幻化出蓮花圖案……駱駝座兩側各有一人身鷹足祭司②。

2003年西安北周史君墓,石槨正南的兩個直櫺窗下,各有一個人首鳥身鷹足的祭司,頭戴冠,冠上有日月圖形的裝飾。頭上束帶,飄於腦後。高鼻深目,長鬍鬚,鼻子下戴一彎月形口罩,肩生雙翼,身穿窄袖衣,腰束帶,兩臂交叉置於胸前,右臂在上,右手持兩個長火棍,下半身爲鳥身,尾部飾有羽毛,雙足有力,似鷹足。在其左前方置一火壇,火壇爲方形底座,束腰,上有火團③。

2007年河南出隋代安備墓,石棺牀前壁下欄有拜火壇祭祀場面,圖像中央爲一個圓形直筒聖火火壇,火壇的火焰呈團狀翻滚上捲,尖稍外化爲祥雲式雲朵。火壇底座呈覆盆式,中心粗條旋轉式浮雕與華蓋式聖樹樹幹相似,實際上顯示爲隋代流行的交龍柱,向上撐起火壇底部,勾畫有曲捲藍條綫,火壇一圈装飾有連珠紋和圓形團花以及橢圓形環圈紋飾,正中有長方形花瓣圖案,二層火壇下垂華蓋穗帘,整個火壇顯得雍容華貴,龐大莊嚴④。

另外,海外收藏的幾組同類型石棺,亦有火壇圖案:

日本Miho美術館藏山西出土石棺,年代在北朝後期。該石棺床後壁第三塊石板J上,保存了一幅珍貴的粟特喪葬圖:畫面分上下兩部分。上部的中央站立著一位身穿長袍的祭司,臉的下面,戴著一種白色的口罩(padām),前面有一火壇,壇前站著護持聖火的祭司⑤。

20世紀初葉,河南省安陽近郊古墓出土的一組石棺床雕刻,墓石八塊,其中藏於德

① 《太原隋虞弘墓》,文物出版社,2005年,第130—131頁,第135頁图版182。

② 《西安北周安伽墓》,文物出版社,2003年,第16頁,圖版十四、十八、十九。

③ 榮新江、張志清主編《從撒馬爾幹到長安——粟特人在中國的文化遺迹》,北京圖書館出版社,2004年,第64—65頁。

④ 葛承雍《祆教聖火藝術的新發現——隋代安備墓文物初探》,《美術研究》2009年第3期,第15—16頁。

⑤ J.A.Lerner, "Central Asians in Sixth-Century China: A Zoroastrian Funerary Rite", *Iranica Antiqua*, XXX, 1995, p.180, Pl.I.

國科隆東亞藝術博物館的左右門闕二件,上刻火壇各一;門闕的側面各有一祭司狀人物,免冠,著聯珠紋大翻領胡袍,有腰帶。兩人手執香爐之類的祭器,戴口罩,掛在頷下,未及口鼻。這兩個祭司身旁均有祭盆、祭酒胡瓶及拜火火壇各一,火壇中聖火熊熊[①]。

儘管此類墓葬主人的宗教信仰還有待細考,但此類火壇圖像所宗的粉本無疑與祆教有關,這也從一個角度證明,傳入中國的祆教,乃使用火壇祭祀聖火而非使用燃燈來代替。觀上引"夫人與君者者沿路作福,祆寺燃燈"的記録,從中我們體會不出把燈當作聖火來崇拜的意思。"燃燈"很可能就是當地普遍流行的佛俗或民俗。

四、佛俗与民俗中的"燃燈"

燃燈供養作爲常用的一種祈福儀式,是佛教徒積累功德的一項重要宗教手段。燈,又稱燈明,是佛教六種供具之一,表示六波羅蜜中的智波羅蜜。佛經中多以燈明喻法、智慧,即以光明照破愚癡暗障之意。《佛般泥洹經》卷下記載:"熟洗舍利,盛以金罌。佛内外衣,續在如故,所纏身劫波育爲燋盡。取舍利罌著金床上,以還入宫,頓止正殿。天人散華伎樂,繞城步步燃燈,燈滿十二里地。"[②]《無量壽經》卷下曰:"懸繒然燈,散華燒香。"[③]可見燃燈與花、香都是對佛的供養,是僧侶和信徒積累功德的一種形式,故佛經中有《佛说施燈功德經》一卷,其曾於北齊時由那連提耶舍譯出,在中國傳播[④]。

有關燃燈儀式的具體細節,可見《摩訶僧祇律》卷三五的記載:"然燈時當先然照舍利及形像前燈。禮拜已,當出滅之。次然厕屋中,若坐禪時至者,應然禪坊中,應唱言:'諸大德!咒願燈隨喜。'"[⑤]在佛塔、佛像、經卷等前燃燈,即可得大功德;後来這種供養形式逐漸演化而成爲法會[⑥]。東晉高僧法顯曾游歷南亞各地,他在《佛國記》中記載道:"凡諸中國,唯此國城邑(即摩羯提國巴連弗邑)爲大。民人富盛,競行仁義。年年常以建卯月八日行像。作四輪車,縛竹作五層,有承櫨、揠戟,高二尺餘許,其狀如塔。以白氎纏上,然後彩畫,作諸天形象。以金、銀、琉璃莊校其上,懸繒幡蓋。四邊作龕,皆有坐佛,菩薩立侍。可有二十車,車車莊嚴各異。當此日,境内道俗皆集,作倡伎樂,華香供養。婆羅門子來請佛,佛次第入城,

---

① Gustina Scaglia, "Central Asians on a Northern Ch'i Gate Shrine", *Artibus Asaie*, Vol.XXI, 1958, pp.9–28. B. I. Marshak, "Le programme iconographique des peintures de la <<Salle des ambassadeurs>> à Afrasiab (Samarkand)", *Arts Asiatiques*, 49, Paris, 1994, p.13. F. Grenet, *Cultes et Monuments Religieux dans L'Asie Centrale Préislamique*, Paris, 1987, 封面。

② (西晉)白法祖譯《佛般泥洹經》卷下,《大正藏》,第1卷,第174頁中。

③ (曹魏)康僧鎧譯《佛説無量壽經》卷下,《大正藏》,第12卷,第272頁中。

④ (高齊)那連提耶舍譯《佛説施燈功德經》,《中華大藏經(漢文部分)》,第22册,中華書局,1987年,第915—923頁。

⑤ (東晉)佛陀跋陀羅、法顯譯《摩訶僧祇律》卷三五,《大正藏》,第22卷,第512頁下。

⑥ 星雲大師監修,慈怡主編《佛光大辭典》,北京書目文獻出版社據臺灣佛光山出版社1989年6月第5版影印,第6册,第5144頁下–5145頁上。

入城内再宿。通夜然燈,伎樂供養。"[1]到獅子國後,又見到其國人:"作菩薩五百身已來種種變現,或作须大拏,或作睒变,或作象王,或作鹿、马。如是形像,皆彩畫莊校,狀若生人。然後佛齒乃出,中道而行,隨路供養,到無畏精舍佛堂上。道俗雲集,燒香、然燈,種種法事,晝夜不息。"[2]法顯的記載表明,燃燈自古即爲印度佛教法会所奉行。

燃燈儀式,在敦煌地區亦多用於佛教,一些重要的佛事活動,如每年歲末年初長達七晝夜的四門結壇、正月的印沙佛會、二月八日行像等活動中都要燃燈。如法藏敦煌文書P.3149《新歲年旬上首於四城角結壇文》記載:"厥今舊年將末,新歲迎初,結壇四門四隅,課念滿七晨七夜,心傳密印,散淨食於十方;燈朗神明,光照昏冥於三界……"[3]佛教信徒通常在佛像前燃燈供奉佛像。另外,若遇到特殊節日,如每年正月十五日、臘月八日等還要由僧團組織在沿窟上"遍窟燃燈"。敦煌佛教對諸節燃燈很重視,都僧統司下設燈司,配備燃燈法仕教授負責燃燈節的運籌工作,並製有《燃燈文》供僧俗、官民祝節誦讀。燃燈之日僧俗官、員上窟賀節,寺中備有酒食招待[4]。

由於燈節開支繁多,寺院財力難以獨立承擔,民間信衆有自願結成的"燃燈社",湊集油、糧給附近寺院。故燃燈逐漸成爲敦煌地區官民同慶的盛大節日。百姓以社爲單位,在社官、社長和録事的率領下,舉行一次燃燈建福佛會,"於新年上律,肇啓加晨,建淨輪於寶坊,燃惠燈於金地",社人們祈求"國泰安人,永無征戰"、"蕩千災,增萬福,善華長惠"[5]。如S.4511《結壇轉經發願文》載:"點銀燈而明朗,照無間之幽冥。"[6]P.3276紙背2記載:"夜間就梵刹精宫,燃神燈之千盞,其燈乃日明晃晃,照下界之幽塗(途);光炎(焰)巍巍,朗上方之仙刹,更乃舉步而巡遶佛塔,虔恭而和念齋齊舉……"[7]很顯然,燃燈由佛教徒專門積累功德的修行法門,逐漸演變爲普羅大衆祈願納福的慣常儀式了。敦煌文書中不乏專製的《燃燈文》,玆列舉一二。

俄羅斯科學院東方研究所聖彼得堡分所藏敦煌文書Дx.11069《燃燈文》云:

> 夫仰啓蓮華藏□□淨法身,百億如來,恒沙化佛,清涼山頂,大聖文殊,雞足巖中,德道羅漢,龍宫秘□,就嶺微言,道眼他心,一切賢聖。惟願發神足,運悲心,降臨道場,證明功德。厥今則有座前施主,於新年上律肇　　晨,投仗金田,燃燈啓願(下缺)[8]

---

① 章巽《法顯傳校注》,上海古籍出版社,1985年,第103頁。

② 章巽《法顯傳校注》,第154頁。

③ 《法藏敦煌西域文獻》,第22册,第41頁上。

④ 謝重光《燃燈》,見《敦煌學大辭典》,第643—644頁。

⑤ P.3765《燃燈文》,《法藏敦煌西域文獻》,第27册,第336頁上、下。

⑥ 《英藏敦煌文獻(漢文佛經以外部分)》,第6册,第121頁上。

⑦ 《法藏敦煌西域文獻》,第22册,第360頁上。

⑧ 施萍婷《俄藏敦煌文獻經眼録(二)》,《敦煌吐魯番研究》第二卷,北京大學出版社,1997年,第326頁。並見俄羅斯科學院東方研究所聖彼得堡分所、俄羅斯科學出版社東方文學部、上海古籍出版社編《俄藏敦煌文獻》,第15册,上海古籍出版社、俄羅斯科學出版社東方文學部,2000年,第164頁

P.3405是10世紀初年敦煌地區佛教活動的齋文範文輯録,其中《正月十五日窟上供養》全文如下:

正月十五日窟上供養

三元之首,必燃燈以求恩;正旦三長,蓋緣幡之佳節。宕泉千窟,是羅漢之指蹤;危嶺三峰,實聖人之遺迹。所以敦煌歸敬,道俗傾心,年馳妙供於仙巖,大設馨香於万室,振虹(洪)鐘於筍簴,聲徹三天。燈廣車輪,照谷中之万樹;佛聲接曉,梵響以(與)簫管同音。寶鐸弦歌,唯談佛德。觀音妙旨,薦我皇之徽猷;獨煞將軍,化天兵於有道。[①]

S.4625《上元燃燈文》記載:

先用莊嚴梵釋四王、龍天八部,伏願威光轉盛,福力糜弥增,興運慈悲救人護國。使四時運泰,保稼穡而豐盈;八節調和,定戎煙而永息。亦願蝗飛臺卯,移眷屬於他鄉;石(彌)勒護持,行災殃於異域。又持勝福,次用莊嚴……則我令公貴位,伏願寶興録位,鎮淨遐方;福比山樂(嶽)以齊高,壽等海泉而深遠。國母、夫人貴位,伏願長降延泰之歡。朗君、小娘子芬蘭,並芬芬如盛葉。持爐都頭貴位,伏願葉(榮)班歲厚。然後廓周法界,普及有情,賴此勝□,俱登佛果。[②]

據馬德先生推斷,此文書成於公元945至950年間,文中提到的"令公"是曹元忠[③]。冀志剛先生指出,地方政權舉行燃燈活動,"是想對節慶民俗加以控制,實現其整合社會、加强統治的目的,其崇佛的功利性色彩濃厚,佛教信仰成爲其手中的工具"[④]。從信仰的角度看,《燃燈文》的出現也無疑表明佛教的習俗正逐漸爲當地的民俗所吸收採用。統治者出於政治考慮而加以提倡,則無疑加快了這一進程。當然,兩者融合的一個基礎是燃燈習俗與傳統的漢地信仰亦不相矛盾。

一般認爲,漢地傳統的燃燈習俗起源於古代祀太一之俗。據《史記》卷二四《樂書》記載:"漢家常以正月上辛祠太一甘泉,以昏時夜祠,到明而終。"[⑤]唐徐堅《初學記》卷四加以援引:"《史記·樂書》曰:漢家祀太一,以昏時祠到明。"並注曰"今人正月望日夜游觀燈,是其遺

① 《法藏敦煌西域文獻》,第24册,第118頁下-119頁上。録文參馬德《敦煌遺書莫高窟歲首燃燈文輯識》,《敦煌研究》1997年第3期,第59頁。

② 《英藏敦煌文獻》(漢文佛經以外部分),第6册,第175頁下。

③ 馬德《敦煌遺書莫高窟歲首燃燈文輯識》,第59—68頁。

④ 冀志剛《燃燈與唐五代敦煌民衆的佛教信仰》,《首都師範大學學報》(社會科學版)2003年第5期,第10—11頁。

⑤ 《史記》卷二四《樂書》第二,中華書局,1982年第2版,第1178頁。

事"[①]。《藝文類聚》卷四引爲:"《史記》曰:漢家以望日祀太一,從昏時到明。今夜游觀燈是其遺迹。"[②]這就是説,唐初的燈節,是西漢時期祭祀太一神的延續。而祀太一神之俗,早在2200年前的戰國時代的楚國就已經有了,著名詩人屈原及宋玉都描述過此事。東漢後又由於有佛教的燃燈習俗與之合璧,而使燃燈習俗更加繁榮,影響也更加深廣,在佛寺中終於形成了中印燃燈習俗合流的觀燈節。"到唐代,燃燈習俗日盛[③]。

此外,民間信仰中的太陽崇拜也有燃燈的習俗,見《太陽星君聖經》的記載:

> (朝日早晨誦念此經,有求必應)
>
> 太陽明明珠光佛,四大神明正乾坤;太陽一出滿天紅,曉夜行來不住停;行得快來催人老,行得遲來不留存;家家門前都走過,倒惹衆生叫小名;惱得太陽歸山去,餓死黎民苦衆生;天上無我無晝夜,地下無我少收成;個個神明有人敬,那個敬我太陽神;太陽三月十九生,家家念佛點紅燈;有人傳我太陽經,闔家老幼免災星;無人傳我太陽經,眼前就是地獄門;太陽明明珠光佛,傳於善男信女人;每天朝朝念七遍,永世不入地獄門;臨終之期歸淨土,九泉亡祖盡超升。[④]

衆所周知,在中國,對日月的崇拜可以上溯到遠古時代。《禮記·郊特性》記載:"郊之祭也,迎長日之至也,大報天而主日也。"[⑤]"家家念佛點紅燈",表明原本漢地供奉日月的信仰,受佛教的影響,也吸收了"燃燈"的儀式。

既然祆教本身並無將燃燈作爲祭祀物,而漢地社會特別是佛教法會中普遍存在著"燃燈"的習俗,那我們對《君者者狀》所記載的"祆寺燃燈"的宗教屬性,與其定其祆教内涵,倒不如從當地佛教或民俗中尋求答案。正如陸慶夫先生指出:"到了歸義軍時期,一度冷落的祆教似乎又復興了起來:祆祠燃燈,城東賽祆,其活動相當頻繁。然而這些活動内容,與其説是祆教内容,不如説更像佛教儀式。""祆教活動儀式包括拜火、酹神、歌舞及魔術表演等等。在所見記載祆教儀式的典籍中,均找不到燃燈、賽祆的記載。這衹能使我們認爲,由於敦煌地區主要信奉佛教,强大的佛教勢力必然對粟特裔民及其奉祀的祆教進行滲透,因而出現了祆教的佛教化傾向"[⑥]。

當然,我們認爲"祆寺燃燈"反映的是佛俗和當地民間信仰,一個重要的考慮是,唐末五

---

① (唐)徐堅等著《初學記》,上册,中華書局,1962年1月第1版,2004年2月第2版,第66頁。
② (唐)歐陽詢撰、汪紹楹校《藝文類聚》,上册,上海古籍出版社,1982年1月新1版,第61頁。
③ 高國藩《敦煌古俗與民俗流變》,河海大學出版社,1989年,第360—367頁。
④ (法)禄是遒著,沈婕、單雪譯《中國民間崇拜·歲時習俗》,《徐家匯藏書樓文獻譯叢》,上海科學技術文獻出版社,2009年,第35—36頁。
⑤ (清)阮元校刻《十三經注疏》,下册,中華書局,1980年,第1452頁中。
⑥ 陸慶夫《唐宋間敦煌粟特人之漢化》,《歷史研究》1996年第6期,第32頁。

代隨著粟特聚落的離散,入華粟特人日益漢化,傳統絲路沿綫不再具備祆教的信衆基礎,祆寺已逐步失去維繫入華粟特人精神生活的宗教功能,而漸次變成當地民俗活動的場所。

五、唐末宋初祆教的華化

宗教信仰的主體是人,祆教作爲一種外來宗教,其信仰的載體無疑是以入華粟特胡人爲主。由於經商和戰爭等原因,粟特人在漢唐之間沿絲綢之路大批移居中國,在塔里木盆地、蒙古高原和中國北方,都建立了自己的移民聚落,散佈十分廣泛。然而隨著時間的推移,這些入華胡人必然因應漢地環境而發生變異,逐漸失去其本民族文化的特色。陳寅恪先生在考釋白樂天和元微之的世系時曾指出:

> 吾國中古之時,西域胡人來居中土,其世代甚近者,殊有考論之價值。若世代甚遠久,已同化至無何纖微跡象可尋者,則止就其僅餘之標幟即胡姓一事,詳悉考辨,恐未必有何發見,而依吾國中古史“種族之分,多繫於其人所受之文化,而不在其所承之血統”之事例言之,(見拙著唐代政治史述論稿及隋唐制度淵源略論稿。)則此類問題亦可不辨。故謂元微之出於鮮卑,白樂天出於西域,固非妄説,卻爲贅論也。[①]

蔡鴻生先生從陳先生這一“世代層次”論出發,針對當前粟特研究的時弊,特别强調要糾正將“胡姓”等同於“胡人”,將“住户”等同於“聚落”的傾向:

> “人”必須“五胡”俱全纔算“胡人”。五“胡”指甚麼東西呢?胡姓、胡名、胡貌、胡俗、胡氣(氣味)……但胡人進入中國後,便從“五胡”俱全變爲殘缺不全了。隨著同化的加深,“五胡”中的“四胡”,即名、貌、俗、氣,逐漸消失;唯獨“姓”化不掉。“胡人”入華後,從五胡俱全,到殘缺不全,最後消失要經過若干個世代,也許祖父是個胡人,到了孫子就不是了。故我們要掌握兩個原則:第一個,“五胡”的原則;第二個,世代的原則。
>
> 有些胡人在那裏住,並不等於就在那裏形成聚落。講起來似乎聚落分佈地很廣,我們對“聚落”一詞應有個明確的認識,且不衹是去查《辭海》,還要看唐朝人的講法、用例。唐朝和尚慧琳編的《一切經音義》,是讀佛經的詞典,裏面講“小鄉曰聚;落,居也”。後來遼代和尚希麟又編《續一切經音義》,説“小鄉曰聚,藩籬曰落”;也就是相當於現在的自然村,這是字面的解釋。還要看用例。唐朝人如何實際運用?敦煌抄本講到康國大首領來華,“胡人隨之,因成聚落”。胡人跟著他們的大首領來到這裏,纔形成一個聚

① 陳寅恪《元白詩箋證稿》,三聯書店,2001年,第317頁。

落,這裏所言的胡人當然不是零星若干人,而是成批而來。[①]

正如前文所述,隋末唐初是粟特人大舉入華的一個重要時期,他們多建有自己的移民聚落,同時爲維繫精神生活而建立了祆祠。但是到了唐末五代,粟特聚落逐漸離散,胡人逐漸融於當地百姓的生活中,他們還在多大程度上保持著本民族的文化特色呢?我們從不同時代祆教祭祀的變化或可窺見其逐漸華化的軌跡。

根據文獻記載,唐代的祆教習俗主要表現爲西域胡人聚火祝詛,以咒代經,妄行幻法等等。寫於光啟元年(885)的敦煌文書《沙州伊州地志殘卷》(S.367),述及貞觀十四年(640)高昌未破以前敦煌北面伊州伊吾縣祆廟的宗教儀式活動:

> 伊吾縣……火祆廟中有素書,形像無數。有祆主翟槃陁者,高昌未破以前,槃陁因入朝至京,即下祆神,因以利刀刺腹,左右通過,出腹外,截棄其餘,以髮繫其本,手執刀兩頭,高下絞轉,説國家所舉百事,皆順天心,神靈助,無不征驗。神没之後,僵僕而倒,氣息奄,七日即平復如舊。有司奏聞,制授游擊將軍。[②]

唐張鷟《朝野僉載》卷三記載與之類似:

> 涼州祆神祠,至祈禱日祆主以鐵釘從額上釘之,直洞腋下,即出門,身輕若飛,須臾數百里。至西祆神前舞一曲即卻,至舊祆所乃拔釘,無所損。卧十餘日,平復如故。莫知其所以然也。[③]

在同書中張鷟也記録了東都洛陽祆祠祭祀的情況:

> 河南府立德坊及南市西坊,皆有胡祆神廟。每歲商胡祈福,烹豬羊,琵琶鼓笛,酣歌醉舞。酹神之後,募一胡爲祆主,看者施錢並與之。其祆主取一横刀,利同霜雪,吹毛不過。以刀刺腹,刃出於背,仍亂擾腸肚流血。食頃,噴水咒之,平復如故。此西域之幻法也。[④]

由此可以看出,無論是張鷟筆下的涼州、洛陽,抑或敦煌文書所記伊州伊吾縣祆廟的儀

---

① 蔡鴻生《讀史求識録》,廣東人民出版社,2010年,第33頁。
② 《英藏敦煌文獻》(漢文佛經以外部分),第1卷,第158頁;録文參考唐耕耦、陸宏基編《敦煌社會經濟文獻真跡釋録》,一,第40—41頁。
③ (唐)張鷟撰,趙守儼點校《朝野僉載》,中華書局,1979年,第64—65頁。
④ (唐)張鷟撰,趙守儼點校《朝野僉載》,第64—65頁。

式活動，都表明這種祭祆方式在入華祆教徒中具有普遍性，從磧西到東都，均曾不同程度流行。很明顯這種祭祆方式帶有明顯的外來宗教色彩。但是到了唐末五代，祭祆逐漸演變爲普通敦煌民衆所熱衷的民俗活動"賽祆"了。對此，敦煌文書記載鑿鑿，茲不贅舉。祈賽是漢地傳統的風俗，譚蟬雪先生廣泛研究了敦煌祈賽風俗的對象、祈賽內容及祈賽儀式，指出"敦煌祈賽風俗是傳統習俗、自然崇拜及宗教信仰的綜合反映，是漢族文化和各民族文化、中國本土文化和外來文化交融的結果。其經濟基礎是小農經濟和畜牧業，其思想基礎是'萬物有靈論'"[①]。在這種歷史背景下，我們再來考察《君者者狀》所記的"祆寺燃燈"，已經"物是人非"，地點雖在祆寺，但祭祀活動已與祆教無所關聯，而是地道的當地信仰了。從這個角度來理解，"祆寺燃燈"並非祆教的祭祀活動，若硬要將其與之相連，不如將其視爲祆教華化的一種表現了。

祆教本以聖火爲祭祀對象，燈不過是某種場合下的配角。文書中祆寺燃燈，目前僅見一例，而且是用於路過祆寺的場合，應是華化（佛化）的表現，效法佛教徒，爲燈添油，表示對神的虔誠，而不是以燈代替聖火進行崇拜。粟特祆教入華後，曾出現了祭祀祆神畫像的情況，這見於前引敦煌文書S.367有關伊吾祆廟"素書"的記載[②]。也就是說，華化祆教未必像波斯本教那樣有點燃長年聖火，經常舉行紛繁複雜的拜火儀式，他們更可能效法漢地的偶像崇拜，以崇拜本教諸聖像爲主。若然，祆廟中更有可能也像其他諸宗教特別是佛教一樣，配設明燈。到了唐末五代，其他信衆依華俗點燈祈福的傳統，也到祆廟燃燈罷了。

（中國　暨南大學）

① 譚蟬雪《敦煌祈賽風俗》，第66頁。

② 拙文《唐伊吾祆廟"素書"非塑像辨》，《中華文史論叢》2008年第2期，上海古籍出版社，第321—338頁；見拙著《中古華化祆教考述》，第69—77頁。

敦煌墓葬文獻釋文劄記十則[①]

——敦煌墓葬文獻研究系列之二

吴浩軍

筆者近來研究河西墓葬文獻，在前賢諸多成果的基礎上彙集、校釋、考證河西出土買地券、鎮墓文、衣物疏及其他墓葬雜文凡百餘條，其間對各家釋文有所辨正。現不揣淺陋，擇其要者臚列如次，以就教於方家。

1. 原釋文："敦煌郡敦煌縣東鄉昌利里張輔字德政薄命早終莫蓋壽窮"[②]；《魏晉南北朝敦煌文獻編年》相沿未改[③]。

按："莫蓋壽窮"不辭，細察原報告所附摹本圖影，此件書寫流利，草體合乎法度，字跡清晰可辨，當爲"算盡壽窮"（圖1）。"算盡壽窮"，在鎮墓文中有時也寫作"壽窮算盡"或"壽盡算窮"。《太平經》卷一二〇："大陰法曹，計所承負，除算減年。算盡之後，召地陰神，並召土府，收取形骸，考其魂神。"[④]在這裏，"除算減年"是並列結構短語，



圖1

"算"和"年"可以互訓，而"壽"與"年"亦同，都是壽命的意思。"壽算"常常連用，表示壽數，享年。唐牛僧孺《玄怪録・齊推女》："李氏壽算長，若不再生，議無厭伏。"[⑤]鎮墓文中常用"算盡壽窮"表達壽命窮盡之意。除此件外，出土於敦煌的西晉十六國時期的鎮墓文多有，如：《西晉（313前後）翟宗盈鎮墓文》："翟宗盈，汝自薄命蚤終，壽窮算盡，死見八鬼九坎。"《前涼（330後）阿平鎮墓文》："阿平，死者□□，汝自薄命蚤終，□盡壽窮。"《前涼咸安五年（375）姬令熊鎮墓文》："咸安五年十月癸酉朔，姬令熊死。日不時，□自薄命□終，算盡□窮。"等等。

---

① 本文爲作者主持的2011年教育部人文社會科學研究規劃基金項目"敦煌墓葬文獻研究"（11YJA770053）階段性成果。

② 《西涼庚子六年張輔鎮墓文》（80DFM1：34），見甘肅省敦煌縣博物館《敦煌佛爺廟灣五涼時期墓葬發掘簡報》，《文物》1983年第10期，第57頁。

③ 饒宗頤主編，王素、李方著《魏晉南北朝敦煌文獻編年》，新文豐出版公司，1997年，第109頁。

④ 王明《太平經合校》，中華書局，1960年，第579頁。

⑤ 見《漢語大詞典》第二卷"壽算"條，漢語大詞典出版社，1988年，第1205頁。

2. 原釋文:"……汝自薄/命早終□□/盡壽□/汝自生□/告莫□辰/□莫相死/别無令死□/注作生人千/秋萬歲。"[①]《魏晉南北朝敦煌文獻編年》校改並句讀爲:"汝自薄命早終,□盡壽□。汝自生□□□,莫□辰□,莫相死别,無令死□注作,生人千秋萬歲。"[②]

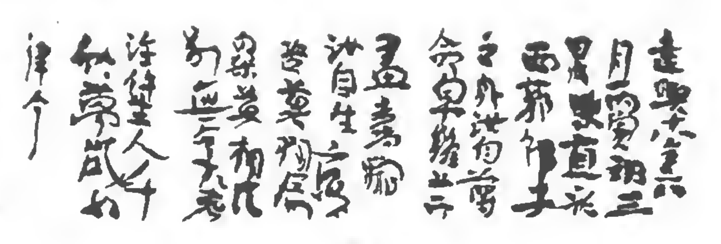


圖2

按:本件書寫粗糙拙劣,所以辨識有一定困難,但還可以釋讀(圖2)。原報告釋文較謹慎,應該能夠釋讀的也以"□"標記,如"□盡壽□",可參閲上條相關考釋,茲不贅。唯"莫□辰□,莫相死别"之語難以讀通,核對原報告所附摹本圖影,可釋讀並句讀爲:"汝自薄命早終,算盡壽窮。汝自生□□,苦莫相念,樂莫相氏,别無令死者注仵生人,千秋萬歲。""相氏"之"氏",應爲"思"之同音致誤。"苦莫相念,樂莫相思"也是鎮墓文中隔絶生死、分離人鬼的常用語,用來告誡死者,已陰陽兩隔,不要思念活著的親人,以免給他們帶來災禍。

3. 原釋文:"……青/鳥子北辰詔/令死者自受/其央……"[③]

按:"青鳥子"爲"青烏子"之誤釋,《敦煌祁家灣西晉十六國墓葬發掘報告》皆誤。細察原報告所附摹本圖影,應爲"青烏子"(圖3)。青烏子是漢代廣泛信奉的神仙之一。《風俗通義·佚文·姓氏》:"漢有青烏子,善術數。"堪輿之術多以他爲祖師。"青烏子"常與"北辰"並列出現,在現在所能搜集到的河西出土鎮墓文中共有20例之多。

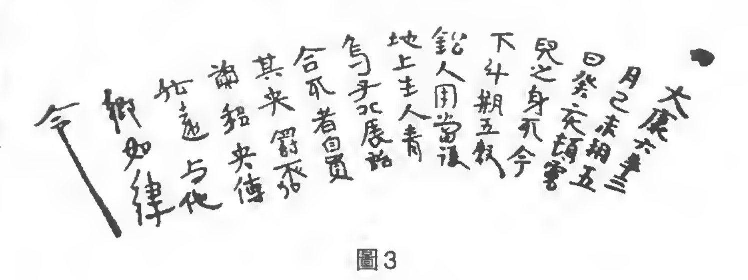


圖3

4. 原釋文:"青鳥子北/辰詔令死/者自受其/央罰不加爾/移央傳咎/遠與他鄉"[④];"〔青鳥子〕北辰詔令死者自受其央罰不滿加移〔央〕轉咎,遠與他鄉"[⑤];"青鳥子北辰詔令死者自受其央罰不荫加移央轉咎遠置他鄉"[⑥]。

按:"罰不加△"有時也作"罰不△加",敦煌出土鎮墓文中共出現13次,其中的"△",凡

① 《前涼建興十八年(330)郭卲子鎮墓文》(M328:2),見甘肅省考古文物研究所戴春陽、張瓏《敦煌祁家灣西晉十六國墓葬發掘報告》,文物出版社,1994年,第108頁。

② 《魏晉南北朝敦煌文獻編年》,第81頁。

③ 《西晉太康六年(285)頓霓兒鎮墓文》(M209:1),《敦煌祁家灣西晉十六國墓葬發掘報告》,第120—121頁。

④ 《西晉泰熙元年(290)吕阿豐鎮墓文》(M321:24),《敦煌祁家灣西晉十六國墓葬發掘報告》,第102—103頁。

⑤ 敦煌縣博物館考古組、北京大學考古實習隊《記敦煌發現的西晉十六國墓葬》,《敦煌吐魯番文獻研究論集》第四輯,北京大學出版社,1987年,第630頁。

⑥ 同前。

出自敦煌祁家灣墓葬的,《敦煌祁家灣西晉十六國墓葬發掘報告》均釋作“爾”,姜伯勤《敦煌藝術宗教與禮樂文明》[①]、王素、李方《魏晉南北朝敦煌文獻編年》[②]、劉屹《敬天與崇道——中古經教道教形成的思想史背景》[③]、余欣《神道人心——唐宋之際敦煌民生宗教社會史研究》[④]都採用此説。但“死者自受其殃,罰不加爾”無法解釋。

而《記敦煌發現的西晉十六國墓葬》將“△”釋作“滿”[⑤],張勛燎和黄景春採用了這種釋讀,並作了詳細論證。張勛燎認爲,“滿”是道教懲罰人確定輕重、計算罪過的等級單位名稱……是爲惡達三千六百“過”的罪惡名稱,其懲罰内容就是本人死亡。“加”有超越、超過的意思,“罰不得加滿”或“罰不加滿”、“罰不滿加”,就是無論墓主本人生前有多大的罪過,對他的懲罰都不能超過“滿”的級别界限,不能在墓主本人死亡之外再加上其他的内容,那樣勢必會遺禍子孫,殃及家中生人。之所以將“滿”寫作“𡧃”,乃因甘肅地處西北邊遠之地,人們文化水準較低,字多别寫,此蓋“滿”字省去左邊三點水者[⑥]。與江浙及中原地區相比,“甘肅地處西北邊遠之地,人們文化水準較低”,在今天也許還可以免强成立,但在西晉十六國時期,特别是五涼政權統治時期,河西地區卻是漢晉文化的中心,這早已成爲學界的共識。並且,查閲潘重規《敦煌俗字譜》120例“滿”[⑦],無一例“省去左邊三點水者”。張勛燎此説帶有明顯的地域偏見和主觀臆測成分,很難令人信服。黄景春則認爲,“㒼”是“滿”的俗體字,在古代構字法中,兩者可以互换;“滿”在這裏是一個具有道教内涵的詞語,《赤松子章曆》有“三千六百過爲一滿”的記載,解注文是要告訴死者:“你的罪過没有達到‘滿’,到陰間以後,地神勾校諸惡,考校謫罰的時候,也不會憑空把你的罪過增加到‘滿’”[⑧]。

首都師範大學劉樂賢著有專文討論了這個問題,他將已經發表過摹本的鎮墓文中出現的“△”字形體及文例(9例)製成了表格,同時也將河西出土簡牘、敦煌寫本及著名石刻《郙閣頌》中“兩”的形體及文例(9例)製成了表格,並將二者進行了對比分析,以充分的證據證明,鎮墓文中的“△”應該釋作“兩”。另外,他還舉出《西晉咸寧二年吕阿征鎮墓文》中“罰不得再”的特例來證明,“罰不加△”或“罰不△加”的“△”爲“兩”,“罰不得再”與“罰不加兩”、“罰不兩加”意思正好一致[⑨]。劉文證據確鑿,考證周詳,兹從其説;原釋文“罰不加爾”、“罰不滿加”之“爾”、“滿”均應釋讀爲“兩”。

---

① 姜伯勤《敦煌藝術宗教與禮樂文明》,中國社會科學出版社,1996年,第270—280頁。
② 《魏晉南北朝敦煌文獻編年》,第63—123頁。
③ 劉屹《敬天與崇道——中古經教道教形成的思想史背景》,中華書局,2005年,第109頁。
④ 余欣《神道人心——唐宋之際敦煌民生宗教社會史研究》,中華書局,2006年,第126頁。
⑤ 《記敦煌發現的西晉十六國墓葬》,第630頁。
⑥ 張勛燎、白彬《中國道教考古》第2册,綫裝書局,2006年,第512—514頁。
⑦ 見潘重規《敦煌俗字譜》,石門圖書公司,1978年,第181頁。
⑧ 黄景春《早期買地券、鎮墓文整理與研究》,華東師範大學博士論文,2004年,第269—273頁。
⑨ 劉樂賢《釋魏晉南北朝時期解注文的“兩”字》,“出土文獻與傳世典籍的詮釋——紀念譚朴森先生逝世兩周年國際學術研討會”(2009年6月13—14日)論文,未刊。

另外，黄征主編《敦煌俗字典》所列舉各地所藏敦煌遺書10個“兩”字寫法的例證也可以進一步地證明這個問題[1]。

5. 原釋文：“永嘉三年正月乙丑朔十五日己丑直定故吏蘇治身死”[2]。

按：若作此釋文，此件紀年即存在問題：西晉永嘉三年正月爲辛丑朔，永嘉四年正月纔是乙丑朔。以乙丑朔推之，十五日爲己卯，二十五日才是己丑。仔細推究，三年當是“亖年”之誤，十五日當是“廿五日”之誤。正確的釋讀應是：“永嘉四年正月乙丑朔廿五日己丑直定，故吏蘇治身死。”這樣干支朔日皆合。晉咸康四年《朱曼妻薛買地券》釋文亦有此等問題：“晉咸康三年，二月壬子朔，三日乙卯，吴故舍人、立節都尉，晉陵丹徒朱曼故妻薛，從天買地，從地買宅。”[3]其實咸康三年之“三”，原刻清晰，應爲“亖”字。“亖”同“四”。這種寫法十分常見，S.799《隸古定尚書》“作畏殺戮，毒痡四海”之“四”，正作“亖”。《朱曼妻薛買地券》原拓片四周有題跋，下方亦有姜東舒於1973年所作釋文，即釋爲“四”（圖4）。查《二十史朔閏表》，咸康四年二月朔日正當壬子，四日爲乙卯，與石券相合。而三年二月朔爲丁巳，四日爲庚申，與石券皆不合。



圖4

6. 原釋文：“……須鉛/人脣□五穀/死生乃當/死……”[4]；“須鉛人脣此五穀，○生乃當死”[5]；“須鉛人前戊，五穀死生，乃當死”[6]。

按：“脣此”、“前戊”皆不辭，置於上下文中亦無法讀通。細察原報告所附摹本圖影，“鉛人”兩字後的書跡“府”字下有一極似“戊”的形體。其實，這是一個形體的手書變體，應是一個“腐”字，而不是兩個形體（圖5）。2008年12月出土於酒泉市南郊三百户墓群的《永嘉五年（311）樊氏鎮墓文》有這樣的文字：“汝欲□□□（有所爲），段雞子雛鳴、五穀□□（死生）、□

① 詳見黄征《敦煌俗字典》，上海教育出版社，2005年，第244頁。
② 《西晉永嘉三年(309)蘇治鎮墓文》(82DXM4)，《記敦煌發現的西晉十六國墓葬》，第630頁。
③ 方介堪《晉朱曼妻薛買地宅券》，《文物》1986年第6期，第48—49頁。
④ 《前涼建興九年(321)至十八年(330)壹官鎮墓文》(M206:3)，《敦煌祁家灣西晉十六國墓葬發掘報告》，第109頁。
⑤ 《魏晉南北朝敦煌文獻編年》，第81—82頁。
⑥ 《早期買地券、鎮墓文整理與研究》，第181頁。

圖5

(鉛)人腐,乃得相聞。”[①]細察原件,其中“𦚢”字爲上“府”下“月”,顯屬一個形體,馬王堆漢墓帛書《老子》乙本卷前古佚書第105行(上)正有此形體的隸書字“𦚢”[②],《説文》中篆體“𦚢”字也是這樣組合而成的。漢字部首中的“肉”在大多數形體中作“𦚢”,演變成楷體,就成了“月”。此件的問題在於,下邊的“月”寫成了極似“戊”的形體,給正確釋讀造成了不小的障礙,以致各家釋文一誤再誤。其實,此件書法雖粗劣,但西北漢簡之隸意十分濃厚,有的筆劃很粗,且向外撇出,像狐狸尾巴一樣,明乎此,即可釋爲“腐”字。黄景春博士解釋此句:“等到鉛人能夠往前走,五穀生長死亡,纔應當有人死亡。戊,當是‘舞’的别字。”[③]大謬。這句話承接前文,意思是以鉛人、斗瓶、五穀來贖生人的靈魂,除非等到這鉛人腐爛,斗瓶中的五穀(都是經過加工做熟了的)重新生長,生人纔有可能遭受死者作祟而死去。這種語句在鎮墓文和買地券中常見,“鉛人腐”與“段雞子雛鳴”、“焦大豆生葉”等等,都用以表示不可能發生的事。

7. 原釋文:“……生死各/異路不得更/相注□作除/重復便利生人”[④];“生死各異路,不得更相注霧作,除重復,更利生人”[⑤]。

按:細察原報告所附摹本圖影,“相注”後有3字,清晰可辨,是“露阡陌”;其中“陌”字下半稍有殘泐(圖5)。此句可釋讀句讀爲:“生死各異路,不得更相注露阡陌、重復,便利生人。”意思是,死者的靈魂不得再暴露於阡陌之中,注於生人(即將死者的邪病惡氣轉移於生人),不得牽連、注連生人而導致其遭受災難或死亡,以有利於生人。黄景春博士解釋“不得更相注霧作”:“不得再注作别人。‘霧’當是筆誤,後面補出正字‘作’。”[⑥]臆測成分較多。

8. 原釋文:“升平十三年閏月甲子朔廿一日壬寅,張弘妻汜心容,盛五穀瓶。”[⑦]“升平十三年閏月甲子朔廿一日壬寅,張弘妻汜心容盛五穀瓶。”[⑧]

按:此兩例文字過録無誤,因牽涉到紀年干支,其句讀需討論。原報告説:“據陳垣《二十史朔閏表》升平十三年,己巳,是年閏正月,五穀瓶紀年與之相合。”[⑨]於其紀年干支雖作討論,

---

① 發掘報告尚未出,圖文見吴浩軍《永嘉五年(311)樊氏鎮墓文箋釋》,待刊。
② 見馬王堆漢墓帛書整理小組《長沙馬王堆漢墓出土〈老子〉乙本卷前古佚書釋文》,《文物》1974年第10期。
③ 《早期買地券、鎮墓文整理與研究》,第181頁。
④ 《前涼建興九年(321)至十八年(330)壹官鎮墓文》(M206:3),《敦煌祁家灣西晉十六國墓葬發掘報告》,第109頁。
⑤ 《早期買地券、鎮墓文整理與研究》,第181頁。
⑥ 同前。
⑦ 《魏晉南北朝敦煌文獻編年》,第94頁。
⑧ 《早期買地券、鎮墓文整理與研究》,第208頁。
⑨ 敦煌文物研究所考古組(馬世長、孫國璋)《敦煌晉墓》,《考古》1974年第3期,第198頁。

卻語焉不詳。黄景春博士指出其中的問題:"查驗長曆,升平十三年閏正月,朔旦爲壬午,非甲子。即便以甲子爲朔旦,廿一日當爲甲申,不當是壬寅。"①但這又是不明古代干支紀月法所致誤解。

1943年,陳垣曾就此問題回答他的學生啟功:

> 以甲子紀月,金石文中罕見。《潛研堂金石文跋尾》卷十及十一,有《尊勝陀羅尼》二幢:一題梁貞明三年歲次丁丑,十一月壬子,朔二十六日辛丑建;一題吴天祚二年歲次丙申,閏十一月庚子,朔一日□□。竹汀先生謂二幢朔日甲子皆譌,不知此壬子、庚子指十一月,非指朔,"朔"字連下不連上讀也。
>
> 民國三十二年夏曆癸未,五月戊午,朔三日甲午,謹呈元白先生正之。陳垣②

氾心容鎮墓文的"升平十三年閏月甲子朔廿一日壬寅"有省略,補齊字句,完整的紀年應是"升平十三年〔歲次己巳〕閏〔正〕月甲子朔廿一日壬寅"。原文可句讀爲:"升平十三年,閏月甲子,朔廿一日壬寅。"意思是,這一年閏正月,當月干支爲甲子;從初一日,即朔日計,第二十一日爲壬寅。此月二十一日爲壬寅,朔日恰爲壬午,鎮墓文紀年與之相合。王素、黄景春對原鎮墓文中的這一句都没有斷句,但若按黄景春理解,此句中的"朔"字就會依一般史書中常見的"八月庚寅朔"、"十月乙亥朔"等斷於上句末,誤以甲子爲朔旦,從而誤推廿一日爲甲申。

9. 原釋文:"□不幸,殃及壽惶戒,不能自申,造墓已成,今日殮"③;"□不幸,殃及壽惶戒,不能自申,造墓已成,今日□殮"④。

按:樊錦詩、彭金章先生除録文外,還作了注釋,第(19)條:"殃及壽惶戒:待考。"⑤細察原文所附圖版(圖6),"惶戒"實爲"惶或"。"或"通"惑",疑惑,迷惑。《玉篇·戈部》:"惑,有疑也。"《戰國策·魏策三》:"今大王與秦伐韓,而益近秦,臣甚或之。"《史記·魏世家》作"惑"⑥。"惶或"即"惶惑",疑懼、疑惑意。如此,可釋讀並句讀爲:"□不幸殃及壽,惶或不能自申。造墓已成,今日□殮。"⑦文意亦通,意思是不幸殃及壽命,内心疑懼,不能夠申說。

---

① 《早期買地券、鎮墓文整理與研究》,第208頁。

② 轉引自劉乃和《中國歷史上的紀年(上)》,《文獻》第十七輯,書目文獻出版社,1983年,第240—241頁。

③ 樊錦詩、彭金章《敦煌莫高窟北區B228窟出土河西大涼國安樂三年(619)郭方隨葬衣物疏初探》,《敦煌學》第25輯,2004年,第516頁。

④ 關尾史郎《莫高窟北區出土〈大涼安樂三年(619)二月郭方隨葬衣物疏〉的兩三個問題》,《敦煌吐魯番研究》第9卷,第111頁。

⑤ 《敦煌莫高窟北區B228窟出土河西大涼國安樂三年(619)郭方隨葬衣物疏初探》,第519頁。

⑥ 見《漢語大字典》第二册"惑"條,四川辭書出版社、湖北辭書出版社,1987年,第1402頁。

⑦ 對照原卷,"日"下殘泐,應補一字。

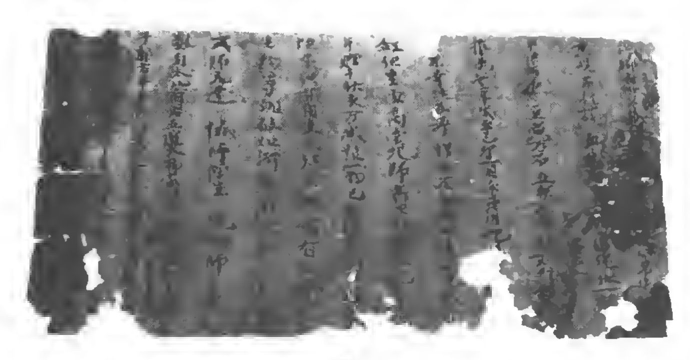


圖6

10. 原釋文："明日大□地下，但有用度，莫疑莫難，倘有詐欺之鬼，妄生拘礙，詛破如訶梨樹枝。"①關尾史郎相沿未改②。

按：樊、彭二先生對"詛"作了詳明的箋疏，然置於上下文中卻扞格難解。細察原文所附圖版(圖6)，"詛"實爲"須"。須，副詞，表示事實上或情理上的必要，相當於"應"、"必須"、"必定"。清劉淇《助字辨略》卷一："須，應也。"張相《詩詞曲語辭匯釋》卷一："須，猶應也；必也。"《論衡・明雩》："政治之災，須耐求之。"③用在這裏以加强威脅的口吻。"訶梨樹枝"，樊、彭二先生解釋："爲阿梨樹枝之誤。《北齊武平四年(573)七月高僑告神木牌》有'沙訶樓陀碎汝身首如阿梨樹枝'一語。阿梨樹爲印度的一種樹木，梵文 Andūka-mañjari，其枝似蘭枝，若落時必碎爲七。《法華經・陀羅尼品》第二十六有'頭破作七分，如阿梨樹枝'的記載……疏文大意是，倘若有欺詐之鬼，妄生阻礙，將如同阿梨樹枝一樣'頭破作七分'。"④原文中"明日大"三字之後殘泐，故以"□"代之。然據上下文意，此處很可能是"殯"字。故此，原文可重新釋讀並句讀爲："明日大□(殯)，地下但有用度，莫疑莫難，倘有詐欺之鬼，妄生拘礙，須破如訶梨樹枝。"意思是，明天出殯，以後死者亡魂在地下若有用度(使用隨葬物品)，不要懷疑，不要爲難；如果有詐欺之鬼，妄加阻礙，一定讓他如訶梨樹枝落地一樣，頭顱碎裂爲七段。正與樊、彭二先生對"訶梨樹枝"的解釋相合。

(中國　河西學院)

---

① 《敦煌莫高窟北區B228窟出土河西大涼國安樂三年(619)郭方隨葬衣物疏初探》，第516頁

② 《莫高窟北區出土〈大涼安樂三年(619)二月郭方隨葬衣物疏〉的兩三個問題》，第111—112頁。

③ 見《漢語大字典》第七册"須"條，四川辭書出版社、湖北辭書出版社，1987年，第4358頁。

④ 《敦煌莫高窟北區B228窟出土河西大涼國安樂三年(619)郭方隨葬衣物疏初探》，第520頁

一張據説是“莫高窟藏經洞”照片的考索

高啟安

日本人於20世紀初及40年代，相繼編纂出版兩套中國地方志書，皇皇27册，每册千餘頁，備載中國各省沿革、疆里、山川、風土、人情、名勝、古跡、礦藏等，其中尤以物産、産業、交通、商業、郵政、通訊、城鎮、人口、災荒、度量衡等爲詳細。這就是《支那省别全志》和《新修支那省别全志》。

《支那省别全志》共18卷，始於1917年，完成於1920年。分别爲第1卷：廣東省；第2卷：廣西省；第3卷：雲南省；第4卷：山東省；第5卷：四川省；第6卷：甘肅省（附新疆）；第7卷：陝西省；第8卷：河南省；第9卷：湖北省；第10卷：湖南省；第11卷：江西省；第12卷：安徽省；第13卷：浙江省；第14卷：福建省；第15卷：江蘇省；第16卷：貴州省；第17卷：山西省；第18卷：直隸省。每卷近千頁不等，並附有各省及省會彩色地圖[1]。

《新修支那省别全志》的修撰始於1941年，至1946年，除依據同文書院大學院學生調查資料外，還參考了中國出版的各種資料。原打算出22卷，由於戰敗投降，原出版計畫中斷，衹出了9卷。9卷分别为：第1卷：四川省（上）；第2卷：四川省（下）；第3卷：云南省；第4卷：貴州省（上）；第5卷：貴州省（下）；第6卷：陝西省；第7卷：甘肃省 · 宁夏省；第8卷：新疆省；第9卷：青海省 · 西康省[2]。

兩《省别全志》由位於上海的日本東亞同文書院根據學生在中國内地長達四十餘年的“大旅行調查”[3]資料所修撰，記載了20世紀初葉中國社會經濟生活的方方面面，是特殊時代、由外國人修撰並在國外用他種文字出版的中國地方史志，在中國地方志中，有着特殊的

① 東亞同文會編纂發行，1917年至1920年出版。

② 支那省别全志刊行會編纂，日本東亞同文會出版發行。1941年至1946年出版。第9卷筆者在圖書館未見到。

③ 20世紀初葉到40年代，東亞同文書院學生的“中國旅行大調查”是迄今爲止涉及内容最多、游歷地域最廣、持續時間最長、參與者最多的一次空前的調查活動。“20世紀前半葉的四十餘年間（1901—1945），東亞同文書院、東亞同文書院大學學生五千餘人先後參加中國調查，旅行綫路700條，遍及除西藏以外的中國所有省區，各期學生的調查綫路如蛛網般分佈於中國的東西南北，有的還涉足東南亞和俄國西伯利亞及遠東。調查旅行歷時最長的是第二期生林出賢次郎1905年進行的新疆調查旅行，共274天，跋涉天山北路，到達中俄邊境的伊犁。”（馮天喻、劉柏林《東亞同文書院中國調查的評價和分析》，[日]《中國21》，2001年《東亞同文書院百年小特集》，第198—199頁）“東亞同文書院學生在中國國内這樣有組織、大規模的調查旅行，不僅在當時的世界上没有先例，即使在今天，由日本人着手進行的海外調查活動中，也仍然可以説是最大規模的。”（藤田佳久《東亚同文書院中國大調查旅行の研究》，株式会社大明堂，2000年，第284頁）

作用和意義[①]。其中《新修支那省别全志・甘肅省、寧夏省》卷中,也有關於敦煌千佛洞的圖片以及敦煌學的介紹。由於該介紹較早,且所附圖片有一定的史料價值,現翻譯如下,並簡要考訂所附圖片。

一、"敦煌千佛洞"譯文

敦煌縣城東南約九里(譯者案:距離有誤)鳴沙山之東麓,有石窟寺,和山西雲崗石窟、河南龍門石窟並稱中國三大石窟而聞名於世。又叫敦煌石窟、莫高窟、雷音寺等。開鑿營造在党河東邊向北流的宕泉河巖壁上,其分佈約一里長,主要的洞窟約三百餘,總數達到五百以上。蓋從六朝至唐五代以來,盛行在巖壁上掘鑿奉獻寺院之風,與新疆省庫車東方(譯者案:原文有誤)的克孜爾千佛洞等相類也。

據《西域水道記》卷三"周李君重修莫高窟佛龕碑"(譯者:原文如此)記載,秦建元二年沙門樂傳造窟,因此被認爲創建於前秦建元二年。但另據沙州地志文書殘卷,在此之前十三年,即東晉永和九年就發現有開窟。其後法良禪師以及東陽王等繼其業,至唐、五代、宋、元、明不斷重修。期間,北宋仁宗時代,該地受到西夏的侵入,而後因兵亂而屢有損毁。據《敦煌縣志》,清中葉由道士管理,建爲道觀。現在各窟前面多有崩壞,下層洞窟被沙埋掉的也不少。

中央及北部規模較小,石窟數量少且開鑿時代較晚,南方窟群總長930米,其南端有一大窟,窟前建有殿閣,裏邊安置有一尊高達80英尺以上的坐佛像,洞窟牆壁以及天井全部塗了塗料,描畫了各種佛像。正面設壇,壇上安置佛及衆弟子的塑像。壁畫最早是六朝時期,但唐宋時期占多數,更有元明時期的。構思複雜,手法細膩,顯示了中原、印度、西藏、西域等各地的不同風格。

第一百六十三窟(譯者案:即第17窟)中,還藏有很多古寫本和文獻。清光緒二十五年(1899年)五月二十六日,被主持王道士所發現。因在這之前的1879年、匈牙利地理學會會長洛奇(Loczy)曾經到過此地,在歐洲宣傳千佛洞壁畫的壯麗,王道士發現古代文獻後,1907年,英國的斯坦因(Stein)、翌年法蘭西的伯希和(Pelliot)以及俄國的奥登堡(Oldenburg)、日本大谷探險隊的橘瑞超、中國政府的調查團等先後前往探險,並作了精細的研究,使之聞名世界,由此興起了敦煌學。古代文獻除寫本、貝葉、版刻本等漢文外,還有梵語、古藏文、粟特文、于闐文、古代突厥文、回鶻文、波斯文等,除了關於佛典、儒教、道教、摩尼教、景教的内容外,還發現了大量政治、經濟、文藝、地志等的資料,這些珍貴的文獻被收藏在大英博物館、印度省的德里國立博物館、北京圖書館、旅順博物館

---

① 參見拙文《日本人編撰的中國地方志:<支那省别全志>和<新修支那省别全志>——以甘肅卷爲中心》,《圖書與情報》2010年第6期。

等,一部分散失在民間,由個人收藏。

以上譯自《新修支那省别全志·甘肅省、寧夏省》第八編第二章《甘肅寧夏兩省的名勝、古跡》第一節第一款,第867—874頁,原題目。從"凡例"看,第八編"歷史名勝、古跡"爲村上計二郎和小竹文夫執筆。此部分爲村上計二郎撰寫。村上在《新修支那省别全志·甘肅省、寧夏省》中參編第一、第二、第四、第八編;小竹爲日本著名漢學家,曾做過東亞同文書院教授兼大旅行指導室及人口問題研究室主任,講授《東洋經濟史》、《東洋思想史》、《中國文化概論》等課,翻譯過司馬遷的《史記》,並著有《近世中國經濟史研究》、《元史刑法志的研究譯注》、《現代中國社會論》、《現代中國史》、《現代中國革命史——關於人民政府的成立》、《中共的人民公社》等著作多種。

今天看,"敦煌千佛洞"的介紹没有多少新意之處,且有部分錯誤,但在出版的時代,無疑是一篇對藏經洞内容、石窟狀況以及敦煌學産生、研究狀況簡潔概括的介紹。

二、此節所附照片

其中所附幾張圖片,拍攝時間較早,饒有趣味,在此予以介紹。

圖1、圖2兩張照片,是"莫高窟碑"的内容拓片和照片。"莫高窟碑"也稱爲《莫高窟六字真言碣》、《元代速來蠻刻石》等,最早徐松《西域水道記》曾有著録;羅振玉《西陲石刻録》(1914年日本京都排印)也有收集;沙畹《中亞的十種漢文碑銘》(1902年巴黎出版)有介紹。後來不斷有學者進行研究。現藏敦煌研究院[①]。由於《新修支那省别全志》未注照片來源,不知此兩張照片





圖1



圖2

採自哪里,爲誰拍攝。據吉川小一郎日記,他曾請拓工上山製作拓片,或許也來自於吉川,但《新西域記》中没有這張照片。

圖3"敦煌千佛洞巖壁",爲莫高窟南區正壁近景照片。反映了當時巖壁以及洞窟外部狀況。《新西域記》題爲"敦煌千佛洞全景"。

① 參見閻文儒《元代速來蠻刻石釋文》,《敦煌研究》1982年第1期;李永寧《敦煌莫高窟碑文録及有關問題(一)》,《敦煌研究》1982年第1期,《敦煌莫高窟碑文録及有關問題(二)》,《敦煌研究》1982年第2期;奥特根《<莫高窟六字真言碣>研究》,《敦煌研究》2005年第1期;蘇瑩輝《敦煌學概要》圖第44,第349頁,臺北五南圖書出版公司,1988年。





圖3



圖4

圖4"敦煌石窟的大佛殿",即今日96窟外景照片,也叫"九層樓",其塑像也叫"北大像"。《新西域記》題爲"敦煌千佛洞全景——大佛殿建築物"。

圖5"敦煌石窟内的塑像",是盛唐第384窟正壁佛龕内的塑像。《新西域記》題爲"敦煌洞窟内的塑佛"。

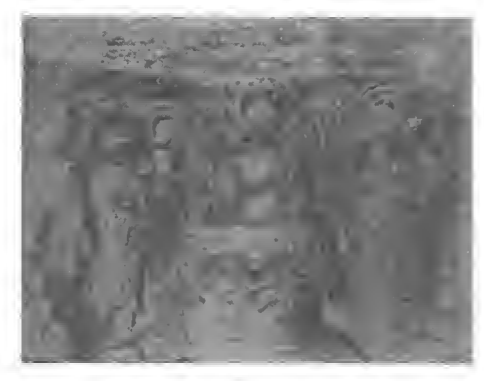


圖5

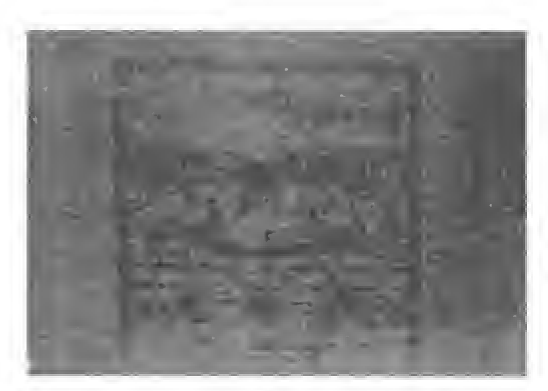


圖6

圖6"千佛洞内壁畫",爲初唐第334窟内阿彌陀淨土變相,岡崎敬先生誤爲盛唐第44窟[①]。《新西域記》題爲"敦煌洞窟内的壁畫"。(此圖得施萍婷先生辨誤,謹致謝意!)

圖7"千佛洞内所獲寫經",内容爲"天請問經疏"以及"藥師琉璃光如來"等卷。經查,這是大谷光瑞考察團的吉川小一郎在敦煌通過王道士等所獲經卷之一部分。"天請問經疏"現藏北京國家圖書館[②],王惠民曾論及[③]。《新西域記》題爲"敦煌千佛洞内獲得的寫經之一部"。

這些照片,反映了莫高窟早期的狀況,其中圖3、圖4,是一百年前莫高窟崖壁狀況的記

---

① 西域文化研究會編《西域文化研究》第一卷《敦煌佛教資料》、岡崎敬《大谷探險隊和敦煌千佛洞——1911年攝影圖版解説》圖版第四(下)之解説。法藏館、1958年。

② 《敦煌劫餘録續編》62頁謂"天請問經疏、沙門文軌撰、寫本、[illegible]二十紙、四〇四行　尾題;此文一無錯謬勘定了善奴佛如信。卷中有朱筆勾劃,背寫字三行"語　編號0316　北京圖書館善本組、1981年

③ 王惠民《關於〈天請問經〉和天請問經變的幾個問題》:"北續編316號首尾俱全、長790釐米、寬30釐米、共405行、八千餘字。原爲大谷探險隊所得,後歸旅順博物館、現入藏於北京圖書館"《敦煌研究》1994年第4期、第178頁



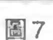


圖7



圖8

録,是莫高窟崖壁演變史的珍貴資料。

《新修支那省别全志・甘肅省、寧夏省》所載關於敦煌的圖片,雖未列出處,經查對可知,大部分來自於大谷光瑞考察團吉川小一郎所拍照片,可能選自有光社昭和十二年(1937年)刊行的大谷家藏版《新西域記》下卷吉川小一郎所著《支那紀行》一文所附圖片[1]。

有關吉川小一郎所拍攝的莫高窟照片内容,《西域文化研究》第一卷岡崎敬《大谷探險隊和敦煌千佛洞——1911年攝影圖版解説》介紹甚詳[2]。

《新西域記》中,還有一些莫高窟崖面以及洞窟内容的照片,與本文無關,不作引述。

三、所謂"王道士發現的藏經洞"

還有一張照片,不僅未注明出處,也在迄今出版的相關論著中没有發現。這就是圖8題名爲"王道士發現的藏經洞"的照片。

衆所周知,"王道士發現的藏經洞",即今日之第17窟。該洞窟的打開,開啟了具有廣泛影響、至今不衰的一門國際顯學——敦煌學,在20世紀國際學壇上具有劃時代的意義,也一直是世人關注的熱點之一。有關藏經洞之謎剪不斷、理還亂,不僅牽動着衆多學者孜孜以求,也吸引着普通游客的好奇心。

關於17窟,我們見到最早的照片出自斯坦因。斯坦因1907年來敦煌,通過王道士,獲取了大量的藏經洞文獻,並拍攝了這張著名的、可以顯示藏經洞文書堆積在門口的照片(圖9),除此外,他和他的隨從還拍攝了那張王道士在16窟門口的世人皆知的照片。

接踵而來的伯希和,則有一張在17窟内蹲在地上匆忙翻檢文獻的照片。這三張照片,

① 原書照片模糊　以上照片除注明者外,均刊於吉川小一郎《支那紀行》,原文載大谷家藏版《新西域記》下卷,第557—722頁,有光社,1937年。

② 法藏館《西域文化研究》第一卷《敦煌佛教資料》,1958年,第29—36頁。

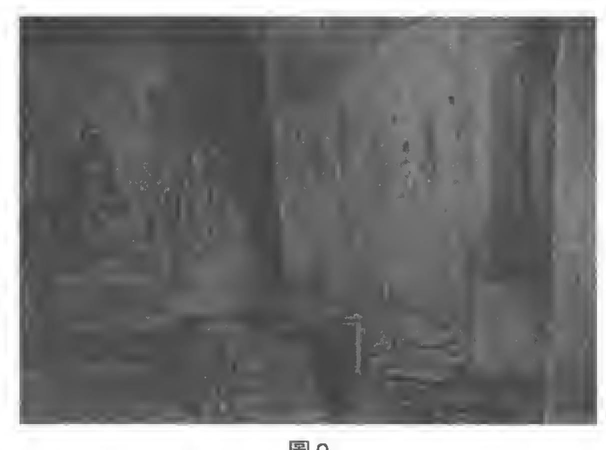


圖9

顯示了一百年前17窟門内外的狀况，留下了最早的17窟——這個堪稱古代圖書館的圖片資料以及打開該“圖書館”之門者的形象。

圖8題名“王道士發現的藏經洞”，但經過認真比較，並經敦煌研究院專家辨識，並非第17窟。從該照片看，確實是一個曾經被封閉的洞窟，封閉痕跡顯而易見。且洞窟門口之題記，在伯希和筆記和《敦煌莫高窟内容總録》中也未見記載，具有一定的史料價值。那麽，它究竟是哪個洞窟？由誰拍攝？爲何要標爲“藏經洞”？爲何被封閉？封閉時間？是誰封閉？它和藏經洞究竟是甚麽關係？這一系列問題，不僅需要答案，且對於藏經洞的打開及隨後英國斯坦因、法國伯希和、日本吉川小一郎和橘瑞超、俄國奥登堡諸人在敦煌的活動以及文書的獲得都有一定的關係，對搞清一些歷史懸案提供了一條有價值的綫索。

該照片爲誰拍攝？

這張照片，以筆者短淺，僅見於《支那省别全志》，則該照片爲日本人拍攝的可能性最大。在吉川小一郎、橘瑞超1911年去敦煌到《支那省别全志》出版，期間三十五年間，未聞再有日本人到過敦煌；在吉川小一郎和橘瑞超之前，雖有數批次日本人經過河西，卻没有一個人到過敦煌[①]。因此，吉川之前由日本人拍攝該照片的可能性不大。

《新修支那省别全志・甘肅省、寧夏省》所採用與敦煌有關的照片，大多爲吉川小一郎所拍，來自於《新西域記》。因此，這張照片爲吉川小一郎所拍的可能性爲最大。如確爲吉川所拍，究竟是哪個洞窟呢？

所謂“王道士發現的藏經洞”的調查

爲了搞清這個問題，2008年8月，筆者專程到敦煌莫高窟，承蒙研究院提供方便和大力協助，在爲期兩天的考察中，功夫不負有心人，終於找到了該洞窟。

該洞窟位於今16窟（即真正的藏經洞所在窟）頂部的第366窟（圖10）。366窟位於崖壁最上部，中間爲365窟，下方即是大家熟知的16窟，第16窟北壁，即是聞名遐邇的藏經洞。



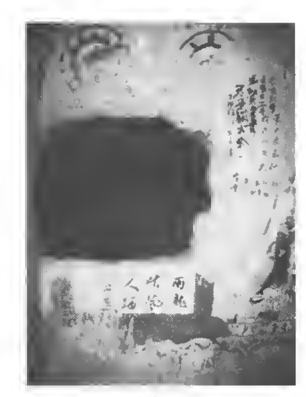
圖10

366窟，即原編號C165、P163者，開鑿於中唐，宋代和清代

① 高啟安《十九世紀末、廿世紀初日本人的進出甘肅》，《敦煌研究》2011年第4期


圖11


圖12


圖13

重修。《莫高窟内容總録》謂"此窟位於三層樓之最高處,與第365、16等窟爲同一時期所鑿"[1]。該洞窟在366窟南壁靠近東壁角落的地方,如圖11、12、13。

洞口下部距366窟地面60釐米,目前洞口高約75釐米,寬約97釐米,封壁爲雙層土坯,殘存封閉牆面似無壁畫,但可以看到粗黑的直綫條,是一個石碑形狀的示意圖基座殘部(沙武田博士認爲此圖形在其他洞窟中還有出現,爲洞窟内的"碑"示意圖),高160釐米,内徑90釐米,時間上應該繪於壁畫後。洞窟内,地面距366窟地面等差約60釐米,頂尖到地面高190釐米,長184釐米,寬152釐米,覆斗型,無地仗壁畫。地上堆積有拆下的殘碎土坯。原洞口爲梯形,朝崖面,高約100釐米,寬約60釐米,已經被土坯所封(何時封閉,不得其詳),但所封不是很嚴密,今天可以看到光綫透入。調查時放置有保衛處窟區内通訊設施一部(訊號轉換器),有綫路從原洞口透光處引進。

照片拍攝時間推測

此照片如果確爲吉川拍攝,那麼在何時呢?吉川日記有如下記載:

十二月二十日 周四 晴朗 高六十二度 低五十五度

上午九時,五十五度。吩咐石拓師在洞窟内拓寫。余在第二層巡檢拍攝。二層、三層有許多險峻的地方,一些地方攜帶照相機上不去。第二層的樑木上有如下題記:

義軍節度使特進檢校太師兼中書令西原王曹元忠之世並建此窟簷紀維大宋乾德八年歲次庚午正月癸卯朔二十六日戊辰

敕權誠奉國保塞切目歸[2]

---

① 敦煌研究院編《敦煌石窟内容總録》,文物出版社,1996,第149頁。

② 吉川小一郎《支那紀行》。

根據《敦煌莫高窟供養人題記》,此題記在427窟窟簷橫樑上,正確的順序和文字爲:"維大宋乾德八年歲次庚午正月癸卯朔二十六日戊辰敕推誠奉國保塞功臣歸義軍節度使特進檢校太師兼中書令西平王曹元忠之世建此窟簷紀。"[1]又其他樑木上也記有"太宗開寶九年"字樣。

如果此照片確爲吉川所攝,則應爲1911年12月20日上午。

該洞窟題記

該洞窟題記從其内容、時間,可看到有三方,均在洞窟門口:

原照片題記之一,隱約可見,草書、豎寫。現據以録出:

王子去求仙
丹成入九天
洞中方七日
世上成? 千年
雪(?)山蓮(?)人筆(?)(此署名模糊,不易辨認。"雪山"或爲"寶山";"蓮人"之"蓮",或非"蓮";"筆"或爲"草")

其中"仙"爲簡體,"雪(?)山蓮(?)人筆(?)"五字較小,很模糊,在照片中幾乎看不到。整個題記之半被新的草書題記所覆蓋。新題記内容爲:

少小须勤學
文章可立身
滿朝朱紫貴
尽是讀书人
□傑□

豎寫,墨濃筆粗。其中"須"、"貴"、"盡"、"書"均是簡體,書寫年代應較晚。其下橫寫有兩行題記:

李勝人到此地
李賢人到貴處

---

[1] 敦煌研究院编《敦煌莫高窟供養人題記》,文物出版社,1986年,第160頁。

如圖(圖14):

另,在"雪山蓮人"左側及"李勝"覆蓋處,隱約可見其他題記,可惜淡而模糊,難以識别。

舊照片上的題記已經很模糊,但尚可見字跡(圖版15):

可以看到没有"少小須勤學"等四行及"李勝人"等兩行題記。因此,以上兩種題記的題寫年代要晚於該照片拍攝。

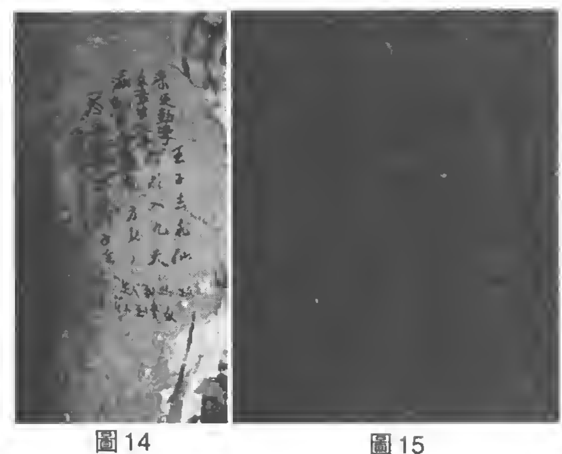


圖14　　圖15

"王子去求仙,丹成入九天。山中方七日,世上成千年"是一首源自晉代神話故事的童蒙詩,"七日"或爲"一日";"成千年"或爲"已千年"。是中國古代著名的童蒙習字内容,《晉書》及《述異記》曾記其故事[①]。

據明人葉盛(1420—1474)《水東日記》,至遲在明代就已經成了學童描紅的固定内容:

> "上大人丘乙已化三千七十士爾小生八九子佳作仁可知禮也。尚仕由山水,中人坐竹林。王生自有性,平子本留心。王子去求仙,丹成入九天。山中方七日,世上已千年。"已上數語,凡鄉學小童,臨倣字書,皆昉於此,謂之描朱。爾傳我習,幾遍海内,然皆莫知所謂。或云僅取字畫簡少無他義,或云義有了了可解者,且有出也。諸暨陳儒士洙今日云:"嘗見宋學士晚年以眼明自誇,細書小字,嘗及此。學士其知所自者耶?"[②]

難以知曉"雪山蓮人"爲何時代人,但號爲"雪山",且書法不俗,則其可能是生活在西部的一個下層知識分子。

"少小須勤學,文章可立身。滿朝朱紫貴,尽是讀书人。"據説出自北宋汪洙《神童詩》,在民間亦非常流行。後兩句在宋代即已出現在雜劇當中[③]。

在洞口的下方,今還存有一方題記(圖16):

1□□□雨龍

2□□□醉(?)風

3□□□人蠲

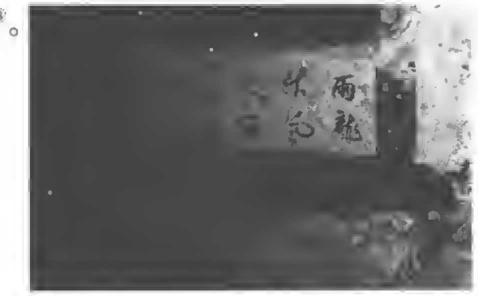


圖16

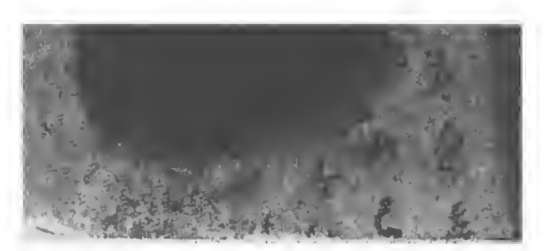
① "王質入山斫木,見二童圍棋。坐觀之,及起,斧柯已爛矣。"(《太平御覽》卷七五三引《晉書》,第4—3341頁,中華書局影印本,1960年。1995年5刷);"信安郡石室山,晉時王質伐木至,見童子數人棋而歌,質因聽之。童子以一物與質,如棗核。質含之,不覺饑。俄頃童子謂曰:'何不去?'質起視,斧柯盡爛。既歸,無復時人。"(任昉《述異記》上卷,臺灣商務印書館景印四庫全書,第1047—620頁)

② (明)葉盛著、魏中平校點《水東日記》卷一〇,中華書局,1980年,第105—106頁。

③ (宋)張端義《貴耳集》卷下。《宋元筆記小説大觀》,上海古籍出版社,2001年,第4322頁。

4□□□吾足

而在照片上,也殘存一方題記之一半(圖17):


圖17

1宕泉若? □□

2□山已□□

3□沙? □□□

4□□□□

顯然,這正是同一題記之上部分。照片没有拍到該題記的下半部,而今天雖然照片顯示部分已遭拆毁,但該詩的下半部卻留存,兩者差可綴合。由於《新修支那志》書本紙張不佳,年代久遠,照片模糊,僅能辨認其中第一行二字,第三行二字,其他不可辨識。

現將二者綴合:

1宕泉若雨龍

2□山已醉(?)風

3□沙□人躅

4□□□吾足

雖不甚完整,但依據目前存留,似可對其内容作一些推斷:"□山"或爲"三危山"之"危",或"鳴沙山"之"鳴","躅"者,足跡也。全詩的大致意思爲:宕泉就像天上下來的龍,(三危山或鳴沙山)在風中摇曳像醉汗似的,在黄沙中令人腳步躑躅(或"黄沙中難以留下足跡"),(月牙泉? 宕泉河水? 沙也像水一樣?)可濯吾足。此詩雖不押韻,但頗有意境,不似前列,應屬於游客有感而發,時代或與前揭"王子去求仙"相近。

《莫高窟供養人題記》一書没有第366—369窟的題記資料[①],所以,以上題記尚未見公佈。

從照片看,洞門原形狀是一拱形龕,券頂,龕内無壁畫,祇有游人題記。龕之上部,可看到有壁畫内容,似爲兩個供養菩薩畫像之頭部,左邊是殘存的裝飾花葉,上部爲邊飾垂幔;下部的内容,是一碑形狀的圖畫,與周邊的壁畫内容應非同一時期所畫,從其綫條粗犷、不規整和色調不同判斷,似爲掩飾洞口而進行的僞裝。

從該詩所在位置判斷,應爲該洞窟封閉後所題寫。這個"别處"是否爲該洞呢?

① 敦煌研究院編《敦煌莫高窟供養人題記》,文物出版社,1986年。

四、洞窟性質及相關問題

照片顯示，該洞窟原爲一圓頂拱形口的洞窟，且其中没有壁畫。但除了這個洞口外，尚有正面一洞口，衹是該洞口已封閉。莫高窟類似第17窟"影窟"的還有許多，如443窟、137窟等，"這類洞窟與一般洞窟性質有别。在莫高窟，洞窟甬道被後代封堵、改建、重繪的情況比較普遍，可以推想一定還有這類'影窟'被封堵了"①。但此窟底面低於366窟，且原先有獨立的面朝崖壁的門，似也不是"影窟"，當初是作爲一獨立之洞窟開鑿，開鑿後，卻又封閉洞口，從366窟打開了一個新的洞口（亦不排除打窟過程中由於兩窟間隔牆所留甚薄、操作失誤而至洞穿的可能），而且將新打開的洞口用土坯砌好後抹上了泥皮，做成一個龕樣形狀。

此照片如果爲吉川所拍，則他爲何不拍攝真正的藏經洞，而拍攝這樣一個没有價值的洞窟呢？是王道士不讓他看真正的藏經洞而哄騙他呢？還是有其他原因？但有一個情況頗有意思，就是吉川在日記中没有提到藏經洞，迄今公佈的吉川所拍攝莫高窟照片中也没有這張，東亞同文書院在編纂《新修支那省别全志・甘肅省、寧夏省》時從哪里獲得這張照片呢？爲何題名"王道士發現的藏經洞"呢？仔細看，此照片的四角均做過修飾，由直角修飾爲圓角，爲何這樣做？此題名爲原來照片的解説呢，還是執筆者引用時根據照片特點想當然加上去的呢？

東亞同文書院向以宣導嚴謹調查之學風著稱，"調查報告的要求是：嚴守實證的態度，一、寫真實的事；二、不要空理論；三、禁止剽竊他人；四、出處曖昧的東西算零分"②。在四十年代斯坦因敦煌考察的著作早已出版、關於藏經洞照片世人皆知的情況下，選擇這樣一張照片，應該有一定來路和根據。

從現留存狀況看，此洞不僅被封閉，而且進行了僞裝，除了做成龕樣形狀外，又在封閉的牆壁上題寫詩（或者題寫者另有他人），從殘存的碑狀裝飾粗綫條色彩等看，顯然與南壁整個壁畫色彩、風格等不一致。疑問一：由誰封閉？何時封閉？爲何要進行僞裝？按366窟開鑿時代爲中唐、宋代、清代曾進行了維修。如果是宋代維修時進行的僞裝，顯然，裏面也藏有某些秘密，無疑又是一個藏經洞；如果爲清代所封和僞裝，則爲王道士所封的可能性最大。王道士確曾幹過一些打通各窟以作通道的事，"同年（高按：即清政府搬運藏經洞文獻前後）前後，於數十洞窟鑿通道，使各洞相通連，大量壁畫遭破壞"③。但此洞是一個覆斗型洞窟，不屬通道，且與366窟不處在一個平面上。這就産生了第二個疑問：王道士爲何要封閉這個洞窟？

藏經洞（第17窟）經過斯坦因、伯希和兩人攫取後，清政府於1909年派員將劫餘部分運

---

① 馬世長《關於敦煌藏經洞的幾個問題》，《文物》1978年第12期，第21—33頁，第26頁。

② （日）《中國21》，2001年《東亞同文書院百年小特集》，第198頁。

③ 季羨林主編《敦煌學大辭典》"王圓籙"條，李正宇、趙和平撰寫。上海辭書出版社，1998年，第888頁。

走。按理，此時的藏經洞已經成爲一座空洞。

我們知道，大谷探險隊的橘瑞超和吉川小一郎到敦煌的時間比斯坦因、伯希和要晚。吉川小一郎到達敦煌的時間是1911年10月，10月10日到莫高窟，復於10月16日再赴莫高窟，在莫高窟住到24日。1912年1月26日橘瑞超到敦煌，1月30日二人到莫高窟和王道士商量購買文獻。吉川小一郎的日記中甚至没有提到藏經洞，衹是含混地説，十月十六日"順着前一次的路，約二點半直接到了洞窟，得到了一些經文的片段"[1]。如果這些"經文的片段"得自於藏經洞，則可以肯定，吉川是"光顧"過藏經洞的，此時的藏經洞已經空空如也，王道士甚至不設防，由吉川隨便出入，而且吉川在前次來莫高窟時，就已經光顧了藏經洞。

有一種説法是王道士在斯坦因第一次走後，即和下寺、中寺的喇嘛們一起，將部分經卷藏於351窟兩隻大的轉經筒中[2]。

但此後，接踵而來的吉川小一郎和橘瑞超從王道士手中購得四百餘件。吉川的日記這樣記載：

> 一月卅一日 晴朗 高廿一度 低五度
>
> 早八時，七度。一整天看千佛洞。夜裏九點左右，道士依約帶來了四十餘本唐經。道士的神態好像做賊運送贓物似的。問他還有剩下的没有，他又取出了四十多本。
>
> ……二月一日 周四 晴朗 高十八度 低三度
>
> 早八時半，七度。兩人去道士住處，看到在壁櫥裏，有許多唐經。經與道士交涉，將唐經一百六十九本馱在了馬上。
>
> ……[3]

> 我也收集並帶回了一些斯坦因博士剩餘的卷子以及寺僧們藏匿起來的卷子。[4]

斯坦因第三次中亞探險(1913—1915年)，再次來到莫高窟時，又從王道士手中購得570件敦煌寫本，加上從其他途徑所購，總共裝滿了四箱子(四大箱非兩個轉經筒所能容納)。此四大箱文獻中，一部分藏於莫高窟第342窟："1914年4月3日，王圓禄讓斯坦因進入他已當作貯藏室的莫高窟第342窟，看了藏匿在裏面的兩箱子經卷，總數多達50個捆子。""我如約拜訪了這位道士，在那間以前曾作爲他的住所、而現在已成爲他的貯藏室巖洞寺室中，他此

---

① 吉川小一郎《支那紀行》。

② 王冀青《國寶流散：藏經洞紀事》，甘肅教育出版社，2007年，第103頁。或認爲用於藏匿經卷的兩個"轉經筒"藏於第367窟(劉進寶《敦煌學通論》第261頁。但據衛聚賢《敦煌石室》文所引，裝入兩隻大的轉經筒，是當時縣政府所同意的處置方式。)

③ 吉川小一郎《支那紀行》。

④ (日)橘瑞超《中亞探險》，中央公論社，1989年，第182頁。

時給我拿出了兩隻大箱子,裏面塞滿了保存完好的寫本卷子。"[①]此兩箱原藏於何處?

"王道士可真夠機靈聰明,當北京下令剩餘文書東移時,他隱藏了其中很大一部分作爲紀念物。我從這批窖藏物中間,又獲得滿滿4箱子文書。"[②]斯坦因懷疑他得到的570件文書並非王道士藏匿的全部[③],也説明王道士確實藏匿了不少,而且藏匿地點非止一處。

1914年俄國人奧登堡來敦煌後,獲得了更多的敦煌文獻,雖説大部分寫本是從敦煌居民手中購得[④],但至少有一部分是從莫高窟得到的,其中當然少不了王道士。

直到1919年,甘肅省政府聞聽敦煌當地不斷有人兜售敦煌文獻,命令敦煌當局查找流失的敦煌遺書時,居然發現還有94捆! 於是,甘肅省政府教育廳令敦煌縣"將該項番字經卷,悉數運送來省,交由省圖書館保存"[⑤]。"並派人會同敦煌縣地方政府共同清理查驗,共清理出藏文經卷94捆,重440餘斤,帶夾板經書11打,重1744斤。這些藏文經卷由敦煌勸學所、莫高窟寺院和甘肅省圖書館保存。"[⑥]

"至藏文寫經,計九十綑,四百四十一斤半,於民國九年點檢後另封存於一洞中。又於敦煌勸學所内留三綑,計重十五斤四兩,板夾十打計重一千五百八十四斤。又給省圖書館送一綑,計重四斤,一打計六十六斤(見民國九年六月二十一日呈甘肅教育廳檔案)。但這次在第一五一洞(張大千編)發現藏經的大木櫃中有藏文寫經數十卷,不知是前所遺,抑封存被掘?不過當地人對此藏文寫經,並不重視。"[⑦] 宣統二年"知縣陳澤藩'奉學部搜買,敝縣會同學廳,傳集紳民,盡其洞中所存者,一律搜羅護解省垣。其經桶原封未動。'"[⑧] "宣統三年十一月十二日移文云:'查千佛洞經卷,光緒三十四年該王道人裝成兩木桶,彩畫封訂,其桶空中,套立木柱,名曰轉經筒,其餘仍堆於洞中。敝縣去歲稟明在案。嗣後奉學部搜買,敝縣會同學廳,傳集紳民,盡其洞中所存者,一律搜羅護解省垣。其經桶原封未動,除通詳立案外,擬合移知。'"[⑨]

此部分藏經,論者多以爲此次查驗時仍藏於第17窟當中。如此説無誤,則這94捆藏經應是後來又從別處搬到藏經洞去的(吉川的日記中不曾提到)。但呈教育廳檔案並未説這批藏文經卷仍存於藏經洞。對此,筆者有這樣的推斷:這些藏文經卷如果確屬於藏經洞,王道士並不認爲珍貴,可能被下寺、中寺的藏族喇嘛搬運走(王道士曾和喇嘛們一起藏匿文獻),

---

① 王冀青《國寶流散:藏經洞紀事》,第117頁。
② 王冀青《國寶流散:藏經洞紀事》,第118頁。
③ 王冀青《國寶流散:藏經洞紀事》,第119頁。
④ 轉引自劉進寶《敦煌學通論》,甘肅教育出版社,2002年,第243頁。
⑤ 姜亮夫《敦煌——偉大的文化寶藏》,上海古典文學出版社,1956年,第24頁。
⑥ 劉進寶《敦煌學通論》,第261頁。
⑦ 衛聚賢《敦煌石室》,《説文月刊》第三卷第十期渝版第四號(1943年),第25頁。
⑧ 衛聚賢《敦煌石室》。由於與清單所列每捆、每打數量累計數不符,馬世長先生認爲"兩項數字顯然有誤"(馬世長《關於敦煌藏經洞的幾個問題》)。
⑨ 衛聚賢《敦煌石室》。

因此，錯過了清政府搬運藏經洞文物機會，後來因爲風聲緊（省府下令敦煌當局查找流失的藏經洞文獻）或其他原因，又被喇嘛们悄悄送回藏經洞（藏經洞洞門鑰匙由王道士掌管，喇嘛們運出、運進經卷，理應通過王道士）。查驗後“另封存”的洞窟，應非第17窟，但是否爲366窟的這個洞窟，我們今天已無法知曉。

因此，此洞窟或爲王道士在清政府起運藏經洞文物前用於藏匿部分經卷。無論此洞口開鑿於何時、封閉的目的如何，但王道士利用了它，該洞距離17號洞窟直綫距離較近，且很難攀爬（吉川語：“二層、三層有許多險峻的地方，一些地方攜帶照相機上不去。”），加上的僞裝，爲藏匿寶物的最佳洞窟。當時洞口應該很小，還保留有題記的上半部分，可謂僅能容身，因此，吉川小一郎看到的王道士住處壁櫥裏的寫經，或者是從此洞搬運過去的。

王冀青先生認爲在斯坦因之前，藏經洞文物曾因尋寶和點檢，從洞窟中至少被搬運騰空3次（第一次是初打開時王道士爲尋找寶物；第二次是將鑲嵌在藏經洞西壁上的《大中碑》挪移出來；第三次是敦煌縣令汪宗翰率領文武官紳，前來檢視，“大致翻閱一過”）[1]。在這些騰空的過程中，難保王道士不將部分他認爲有價值的文獻轉移到他處。

推測之二：此洞也是一個藏經洞。或爲王道士無意中發現，或爲在17窟發現後，抱着同樣僥倖心理（持同樣心理者，從斯坦因到今天，何止千百人）在相像的洞窟内四處探索，又發現一處。因而秘藏，待價而沽。理由之一是未聞王道士會繪畫，而封閉的洞口顯然是後來打開，並做成龕形券頂樣式，並在碑樣的門上題記，這些，應不是王道士所爲，而是比王道士更早的人所爲。

但此觀點也有難以解釋和不合情理處，即橘瑞超、吉川小一郎拍攝照片時，該洞一定不復存在文獻，吉川説他曾到藏經洞得到了些“殘片”，顯然，這時，藏經洞已經没有甚麽有價值的東西了。何以吉川、橘瑞超、斯坦因第三次中亞探險、奥登堡來敦煌時又分别得到如此多的卷子？何以吉川不拍攝第17窟，而拍攝這樣一個毫無價值的洞窟呢？有一點是肯定的，即王道士和諸多外國探險家都曾達成秘密協定，不將買賣過程透露出去，而王道士本人又不曾留下任何文字記録資料，使百年前這一波詭云譎、撲朔迷離的藏經洞文獻流散過程成爲難以破解的謎。

（本文所用照片，除注明者外，有關366窟照片，均爲敦煌研究院孫志軍先生提供，筆者就此洞窟相關問題曾請教施萍婷先生，沙武田博士也予以大力協助，在此並致謝忱！）

（中國　蘭州商學院）

① 王冀青《國寶流散：藏經洞記事》，第30—31頁。

從“白象馱經”到“白馬馱經”
——中土對外來文化的改造

張子開

揆諸凡情，攜帶佛教文物文獻時，似乎布裹兜裝、手提肩扛或牛馱車載皆可，不會有什么特別講究。但實際上，在佛教的發源地印度，這種方式衹限於日常情形，至於在正式而隆重、特別是由古代官方甚至王室主導的場合，情形則完全兩樣。佛教傳入中土之後，因適應具體國情，運載佛教文物文獻的方式又有了新的變化。這反映了佛教理想和社會現實、中國與印度不同國情之間的雙重碰撞，以及這種碰撞的結果。

一、“白馬”在中土的傳統意蘊

“白馬”一辭最早見於《易·賁》：“六四，賁如皤如，白馬翰如。匪寇，婚媾。”是謂迎親隊伍裹有裝飾著野雞羽毛之白馬也。在這裏，“白馬”帶著濃烈的喜慶色彩。許是白馬乃馬中翹楚吧，它亦成爲勇士或俠客的最愛。《白馬篇》：“白馬飾金羈，連翩西北馳。借問誰家子，幽并游俠兒。少小去鄉邑，揚聲沙漠垂……捐軀赴國難，視死忽如歸。”[①]

在祭河等高等級的祭祀中，更閃現著白馬的身影。《戰國策·魏策一》：“合從者，一天下，約爲兄弟，刑白馬以盟於洹水之上，以相堅也。”《趙策六》：“秦令天下之將相，相與會於洹水之上，通質，刑白馬以盟之。”則宰馬歃血爲盟誓之必要儀式。《齊策三》：“且臣聞齊、衛先君刑馬壓羊，盟曰：‘齊、衛後世無相攻伐，有相攻伐者，令其命如此。’”宣讀盟約後，飲馬血以示必遵之誠意，是爲“刑馬”。須措意者，刑馬乃天子行爲，衹不過在春秋戰國時，諸侯多僭越矣。《史記》卷七十六《平原君虞卿列傳》：“毛遂謂楚王之左右曰：‘取雞狗馬之血來。’毛遂奉銅盤而跪進之楚王曰：‘王當歃血而定從，次者吾君，次者遂。’遂定從於殿上。”司馬貞《索隱》：“盟之所用牲，貴賤不同。天子用牛及馬，諸侯以犬及豭，大夫已下用雞。今此總言盟之用血，故云‘取雞狗馬之血来’耳。”又，祭山川河泊等亦用白馬。東漢趙曄《吴越春秋》卷六《越王無余外傳》：“禹乃東巡，登衡嶽，血白馬以祭。”[②]故而南朝梁劉勰《文心雕龍·祝盟》：“騂毛白馬，珠盤玉敦，陳辭乎方明之下，祝告於神明者也。”表明誠懇、信心之白馬，不但地位尊崇，亦且帶有神聖性。

---

① 《曹子建集》卷六《白馬篇》。江安傅氏雙鑑樓藏明活字本，《四部叢刊初編》景印。

② 明弘治鄺璠刻本，《四部叢刊初編》景印。

或許因爲在祭祀、盟誓時被宰殺吧,在特定語境下又視乘白馬爲不祥甚至有兇亡之災。唐陳子昂《祭孙府君文》:“何昊天之不弔,随大化以長終。白馬故人,青烏送往。素車永訣,黄爐誰賞。醑酒盈觴,魂兮尚饗!”李白《古風》之三十一:“白馬華山君,相逢平原里。璧遺鎬池君,明年祖龍死。”又以白馬素車爲古代兇喪輿服。《史記》卷六《秦始皇本紀》:“子嬰爲秦王四十六日,楚將沛公破秦軍,入武關,遂至霸上,使人約降子嬰。子嬰即係頸以組,白馬素車,奉天子璽符,降軹道旁。”裴駰《集解》引應劭曰:“組者,天子黻也。係頸者,言欲自殺也。素車白馬,喪人之服也。”

要言之,在我國傳統習俗中,無論用於婚禮、祭祀還是盟誓,白馬皆具有神性,並有喜慶或兇邪兩個相反的含義。

至於後世非常著名的“白馬非馬”説,乃戰國時期公孫龍(约公元前320—前250)等人所提出的邏輯命題[①],僅限於論辯而已,並無預於其他文化意緼。

二、漢地的“白馬馱經”説

1. “白馬馱經”説的出現

“白馬馱經”傳説與“白馬寺”寺名的來歷、佛教初入中華時間等密切相關。北魏楊衒之《洛陽伽藍記》卷四:

> 白馬寺,漢明帝所立也,佛入中國之始。寺在西陽門外三里,御道南。帝夢金神[②]長大[③]六,項背日月光明。金[④]神號曰佛。遣使向西域求之,乃得經像焉。時白馬負[⑤]而來,因以爲名[⑥]。明帝崩,起祇洹於陵上。自此從[⑦]後,百姓塚上或作浮圖焉。寺上經函,至今猶存,常燒香供養之。經函時放光明,耀於堂宇,是以道俗禮敬之,如仰真容。[⑧]

① 該論題最先由戰國時齊國稷下辯士兒説提出,後來公孫龍作了詳細分析和論證。《公孫龍子·白馬論》:“‘白馬非馬,可乎?’曰:‘可。’曰:‘何哉?’曰:‘馬者,所以命形也。白者,所以命色也。命色者,非命形也。故曰白馬非馬。’曰:‘有白馬,不可謂無馬也。不可謂無馬者,非馬也。有白馬,爲有馬。白之非馬,何也?’曰:‘求馬,黄、黑馬皆可致。求白馬,黄、黑馬不可致。使白馬乃馬也,是所求一也。所求一者,白者不異馬也。所求不異,如黄、黑馬有可有不可,何也?可與不可,其相非明。故黄、黑馬一也,而可以應有馬,而不可以應有白馬。是白馬之非馬,審矣。”(參考《中國大百科全書》“哲學”卷,周雲之撰“公孫龍”、“白馬非馬”條,1987年10月第一版)另外,其他先秦諸子亦有類似論述,如《墨子·小取》:“白馬,馬也。乘白馬,乘馬也。驪馬,馬也;乘驪馬,乘馬也。獲,人也;愛獲,愛人也。臧,人也;愛臧,愛人也。此乃是而然者也。”

② 神,《漢魏叢書》本作“人”。

③ 大,疑爲“丈”之形訛

④ 金,《漢魏叢書》本作“胡”。

⑤ “負”之後,《學津討原》本、《漢魏叢書》本有“經”字。

⑥ “佛入中國”至“因以爲名”57字,《説郛》本、《五朝小説》本(日本帝國圖書館藏),並無。

⑦ 從,《漢魏叢書》本、《廣漢魏叢書》本、《津逮秘書》本、《説郛》本和《五朝小説》本並作“以”

⑧ (北魏)楊衒之撰、范祥雍校注《洛陽伽藍記校注》,上海古籍出版社,1958年第一版,1978年新一版,第196—197頁

《廣弘明集》卷一引"漢顯宗開佛化法本[内]傳"等,更謂事在東漢明帝永平十年(67),乘白馬攜經而來者爲迦攝摩滕(攝摩騰)、竺法蘭。同爲北魏的酈道元所著《水經注》卷一六,亦及白馬負圖之談:

(谷水)南出,逕西陽門,舊漢氏之西明門也,亦曰雍門矣。舊門在南,太和中以故門邪出,故徙是門東,對東陽門。

谷水又南,逕白馬寺東。昔漢明帝夢見大人,金色,項佩白光,以問羣臣。或對曰:"西方有神名曰佛,形如陛下所夢,得無是乎?"於是發使天竺,寫致經像,始以榆欓盛經,白馬負圖,表之中夏,故以白馬爲寺名。此榆欓後移在城内愍懷太子浮圖中,近世復遷此寺。然金光流照、法輪東轉,創自此矣。[1]

考酈氏卒於孝昌三年(527),《洛陽伽藍記》乃楊衒之於武定五年(547)重到洛陽之後而撰[2],則白馬馱經之説至少在公元6世紀初葉已然出現矣。

永平求法説和漢哀帝元壽元年(公元前2)伊存授經説並爲最盛行的兩種佛教始入中華説[3],在中國佛教史、中國文化史和中外文化交流史等領域皆頗具影響。漢明帝在洛陽所創寺因白馬馱經而得名之説,後世流傳頗廣,流風所扇,教内即不論矣,世俗著述如《事物紀原》卷七"白馬寺"條、《古今事文類聚》前集卷三五"建寺之始"條、《記纂淵海》卷八五、《韻府群玉》卷七"白馬馱經"條、《山堂肆考》卷一七四"僧寺"條、《淵鑑類函》卷三五三"佛寺一"等,甚至連《漢語大詞典》[4]之類權威工具書,亦並皆因襲。

其實,有關漢明帝創建寺院的最早文獻爲東漢末蒼梧郡牟融《理惑論》:

問曰:"漢地始聞佛道,其所從出耶?"

牟子曰:"昔孝明皇帝夢見神人,身有日光,飛在殿前,欣然悦之。明日博問群臣:'此爲何神?'有通人傅毅曰:'臣聞天竺有得道者,號[之]曰佛,飛行虚空,身有日光。殆將其神也。'於是上寤,遣中郎蔡愔、羽林郎中秦景、博士弟子王遵等十二人,於大月支寫佛經《四十二章》,藏在蘭臺石室第十四間。時於洛陽城西雍門外起佛寺,於其壁畫千乘

---

① 《四部叢刊初編》本。

② 參考:《中國大百科全書》"中國歷史"卷,周一良撰"洛陽伽藍記"條,中國大百科全書出版社,1992年第一版。"中國文學"卷,譚家健撰"洛陽伽藍記"條,中國大百科全書出版社,1986年第一版。"宗教"卷,童瑋撰"洛陽伽藍記"條,中國大百科全書出版社,1988年第一版。

③ 20世紀末,中國佛教協會、中國宗教學會正式確認佛教在元壽元年初入中國,在1998年舉行了佛教傳入中國2000年紀念活動。然從考古發掘以及其他非主流文獻記載等判斷,佛教其實早在秦漢之際當即已經滲入矣。參考張子開:《佛教初入中華的文獻證據之一——有關雲南洱海古塔傳説的考辨》,載韓國東亞人文學會《東亞人文學》第2輯,2002年12月,第413—424頁

④ 《漢語大詞典》"寺"條,上海辭書出版社,1988年第一版,第2卷,第1249頁

萬騎,繞塔三匝。又於南宫清涼臺及開陽城門上作佛像。明帝時豫修造壽陵曰:'顯節亦於其上作佛圖像。'時國豐民寧,遠夷慕義,學者由此而滋。"[1]

敦煌寫本《歷代法寶記》[2]徵援,略異。東漢靈帝崩(189)後,牟子爲避天下擾亂,一度與母移居交趾(今越南北部),年二十六時方歸蒼梧(治所在廣信,今廣西梧州市)[3];後因母喪,"於是鋭志於佛道,兼研老子五千文,含玄妙爲酒漿,玩五經爲琴簧",著《理惑論》以回應世俗之徒的非議[4]。是書敘説起寺因緣頗詳,倘其時已有白馬馱經之説,當會形諸筆墨。既無,則公元3世紀時並無白馬負經像傳説吧。

宋贊寧(930—1001)《大宋僧史略》"創造伽藍"條:"經像來思,僧徒戾止。次原爰處,必宅淨方。是以法輪轉須依地也,故立寺宇焉。騰、蘭二人角力既勝,明帝忻悦,初於鴻臚寺延禮之。鴻臚寺者,本禮四夷遠國之邸舍也。尋令别擇洛陽西雍門外,蓋一精舍,以白馬馱經來故,用白馬爲題也。寺者,《釋名》曰:'寺,嗣也。治事者相嗣,續於其内也。'本是司名。西僧乍來,權止公司;移入别居,不忘其本,還標寺號。僧寺之名始於此也。"[5]是則在起寺之前,東漢政府先安置域外來賓於鴻臚寺。該寺源於《周禮》所載之"大行人",漢武帝太初元年(公元前104)方改稱"大鴻臚",主掌接待賓客。《漢書・百官公卿表上》:"典客,秦官,掌諸歸義蠻夷,有丞。景帝中六年更名大行令,武帝太初元年更名大鴻臚。"其職能類似於今日之國賓館吧。

進而考之,《出三藏記集》卷七《魔逆經記第十五》"出經後記":"太康十年十二月二日,月支菩薩法護手執梵書,口宣晉言,聶道真筆受,於洛陽城西白馬寺中始出。折顯元寫,使功德流佈,一切蒙福度脱。"[6]同卷《文殊師利淨律經記第十八》:"經後記云,沙門曇法護於京師遇西國寂志,誦出此經。經後尚有數品,其人忘失。輒宣現者,轉之爲晉。更得其本,補令具足。太康十年四月八日,白馬寺中聶道真對筆受,勸助劉元謀、傅公信、侯彦長等。"太康爲西晉武帝司馬炎年號,太康十年相當於公元289年。現存最早有關"白馬寺"的這兩條記載,亦未言及馱經。

2."白馬寺"得名的其他異説

在《洛陽伽藍記》開始醖釀之前的梁天監十八年(519),慧皎(497—554)《高僧傳》業已成書。是書卷一首敘攝摩騰、竺法蘭化跡,雖提到攝氏止於"今雒陽城西雍門外白馬寺",但接

---

① 《弘明集》卷一《牟子理惑論》。宋磧砂藏本。

② P.2125、S.516等。

③ 轄境相當於今廣西都龐嶺、大瑶山以東,廣東肇慶、羅定以西,湖北江永、江華以南,廣西藤縣、廣東信宜以北。參考:《辭海》地理分册(歷史地理),上海辭書出版社,1982年第2版,第116頁左欄。

④ 《弘明集》卷一《牟子理惑論》。

⑤ 《大正新脩大藏經》,第54册,第236頁c欄。

⑥ (梁)僧祐著,蘇晉仁、蕭鍊子點校《出三藏記集》,中華書局,1995年第一版,第274,277—278頁。

著闡述寺名之來源,卻與楊衒之所言大異:

> 相傳云,外國國王嘗毀破諸寺,唯招提寺未及毀壞。夜有一白馬,繞塔悲鳴。即以啟王,王即停壞諸寺,因改招提以爲白馬。故諸寺立名,多取則焉。[①]

認爲漢明帝所建寺乃依此故實而名爲"白馬寺"。慧皎撰是書時住嘉祥寺[②],"學通内外,博訓經律。住嘉祥寺,春夏弘法,秋冬著述……又以唱公所撰《名僧》頗多浮沈,因遂開例成廣,著《高僧傳》一十四卷"[③]。諸"白馬寺"立名緣由,或承自寶唱歟?揆諸實情,慧皎瀏覽頗爲寬廣,《高僧傳序録》自述其寫作經過曰:

> 自漢之梁,紀曆彌遠,世涉六代,年將五百。此土桑門含章秀起,群英間出,迭有其人。衆家記録,敘載各異……嘗以暇日,遍覽群作,輒搜撿雜録數十餘家,及晉、宋、齊、梁春秋書史,秦、趙、燕、涼荒朝僞曆,地理雜篇,孤文片記。並博諮古老,廣訪先達,校其有無,取其同異。[④]

另外,慧皎富有藏書,住宏普寺時,連當時任江州刺史、後爲梁元帝的蕭繹亦被吸引前來:"又就會稽宏普惠皎道人搜聚之……吾今年四十六歲,自聚書來四十年,得書八萬卷,河間之侔漢室,頗謂過之矣。"[⑤]總之,慧皎文獻記載和賢達言論並參,《高僧傳》乃其權衡真偽、斟酌輕重之作,寫作態度相當嚴謹,它反映的當是當時正統佛教界或社會主流的觀點,定有所本,比楊氏所録《齊東野語》更爲可靠。

《高僧傳》之說,後爲唐道世(?—683)等人所因仍。道世總章元年(668)撰《法苑珠林》卷一二《七百結集部第四·感應緣》,徵引白馬繞塔說以明洛陽白馬寺立名之因,又於卷三九《伽藍篇·感應緣》復說此緣:

> [晉]白馬寺,在建康中黄里。太興二年,晉中宗元皇帝起造。昔外國王欲滅佛法,宣令四遠毀壞塔寺,次招提寺。忽有一白馬從西方來,繞塔悲鳴,騰躍空中,或復下地,一日一夜,鳴聲不絶。以事白王,王潸下淚,深自愧責,即敕普停,已毀之塔並更修復。由此白馬,大法更興,因改招提爲白馬。此寺之號,亦取是名焉。[⑥]

---

① (梁)釋慧皎撰、湯用彤校注《高僧傳》卷一《攝摩騰》,中華書局,1992年第一版,第2頁。
② 在今浙江省紹興市。
③ 《續高僧傳》卷六《梁會稽嘉祥寺釋慧皎傳》,《大正新脩大藏經》,第50册,第471頁b欄。
④ (梁)釋慧皎撰、湯用彤校注《高僧傳》卷一四《高僧傳序録》,第523–524頁。
⑤ (梁)蕭繹《金樓子》卷二《聚書篇》。《叢書集成初編》本。
⑥ (唐)釋道世著,周叔迦、蘇晉仁點校《法苑珠林校注》,中華書局,2003年第一版。

細節更爲生動，但所明亦是建康白馬寺得名於白馬繞塔悲鳴之典。按，"建康中黄里"時屬揚州。南京市博物館1999年收藏的3方南朝墓志，其三有云："楊州丹陽建康都鄉中黄里領豫州陳郡陽夏縣都鄉扶樂里宋乞；妻丁，丹楊建康丁騰女……元嘉二年八月十三日于江寧石泉里建▨▨塚一所。"①

揚州白馬寺顯非洛陽白馬寺。《高僧傳》卷一《安世高》所言"得財物，立白馬寺於荆城東南隅"，寺在今湖北江陵；《續高僧傳》卷七《陳楊都白馬寺釋警韶傳》、卷二〇《唐潤州攝山栖霞寺釋智聰傳》"昔住楊都白馬寺"，皆即前言"建康中黄里"之寺；卷八《周蒲州仁壽寺釋僧妙傳》"昔齊武平末，鄴古城中白馬寺，此是石趙時浮圖澄所造，本爲木塔，年增朽壞"，寺在今河南安陽。此外，西晉愍帝在長安置白馬寺，寺在青門内，蘭法護嘗於此譯經②。當然，天下其他白馬寺尚夥，難於盡列。至少上述洛陽以外的白馬寺，其得名定與馱經無關吧。

至於東漢洛陽所初創、以及其他道場的名稱中皆有"寺"字，倒是很可能確如前引《大宋僧史略》所言，與東漢時在鴻臚寺接待域外僧人有關。

我們説，中土歷史上"白馬寺"頗夥，天下更非衹有洛陽一座白馬寺，考查洛陽白馬寺得名之因，當綜合其他白馬寺的情況，以及正統佛教界的觀點，方可幾近史實。包括洛陽白馬寺在内的所有白馬寺，當如《高僧傳》等所言，當因西來白馬拯救佛法的故實而名之也。至於白馬負經像而來，僅爲耳食之談，至少至唐五代時並未爲正統佛教界認同。

或謂，洛陽白馬寺本因白馬馱經而得名，"恐係訛傳"；上舉西晉竺法護在洛陽西門外白馬寺譯經之事，糅合蔡愔、秦景以白馬馱經之傳説，"傳至後世，遂有所爲梵僧建白馬寺的傳説産生"③。也就是説，先有洛陽白馬寺，再混亂以白馬馱經之傳言。其實，即便蔡、秦二人以白馬馱經，亦屬耳風，難於信從。

據佛典所言，釋迦牟尼誕生之時，國内亦生一白色馬駒，日後成爲太子坐騎。《修行本起經》卷上《菩薩降身品》："太子生日，國中八萬四千長者，生子悉男。八萬四千厩馬生駒，其一特異，毛色絶白，髦鬣貫珠，以是之故，名爲騫特……白馬給乘，奴名車匿。"④《太子瑞應本起經》卷上："太子生日，王家青衣，亦生蒼頭，厩生白駒，及黄羊子。奴名車匿，馬名犍陟。王後常使車匿侍從，白馬給乘。"⑤此名爲Kanthaka⑥的白馬，據説乃帝釋化身。後悉達太子正是騎之出家。與車匿返回迦毗羅衛國後，犍陟受淨飯王責："汝載太子出此王宫，近去之時寂然無

---

① 斯仁《江蘇南京中華門外鐵心橋出土南朝劉宋墓志》，載《考古》1998年第8期。

② 《歷代三寶紀》卷三，《大正新脩大藏經》，第49册，第37頁a欄。

③ 藍吉富主編《中華佛教百科全書》"白馬寺"條，中華佛教百科文獻基金會，1994年初版。

④ 《大正新脩大藏經》，第3册，第465頁a欄。

⑤ 《大正新脩大藏經》，第3册，第474頁b欄。

⑥ 漢譯"犍陟"、"犍德"、"建佗歌"、"蹇特"、"干陟"、"迦磋迦"等。慧琳《一切經音義》卷三三，《六度集經》第七卷音義："犍德，或言健陟。正言建他歌。譯云納也。"《大正新脩大藏經》，第54册，第527頁c欄。

聲,今者空返,何意悲嘶?"[①]因之,"意甚憂愁,生大熱惱。以熱惱故,無暫時歡;心既不歡,即便命盡。命盡之後,應時上生三十三天"。在釋迦成道後,下生中天竺國於那波城,爲一婆羅門子。長大以後,至如來邊。佛爲説上世爲馬因緣,"既聞法已,漏盡解脱,入般涅槃"[②]。佛教傳播日深漸廣,古印度有關犍陟的雕刻甚多,如Amarāvatī(阿摩罗婆提)、Gandhāra(犍陀羅)等地皆有。正因爲佛教與白馬犍陟有如此大的關涉,故有學者以爲,洛陽白馬寺乃以釋迦坐騎爲名。以洛陽"白馬寺"之"白馬"爲犍陟,文獻無稽,亦不可從。



圖1　犍陟(印度石雕)

20世紀90年代,廖國輝、王士元提出一個假設:"這座寺的原名實際上是意爲'蓮花'的梵語詞padma,就是説,'白馬'的讀音原本是這個梵語詞的譯音,而'白馬'的詞義則源自民間的誤傳。""白馬馱經,佛光普照,民間傳説固然迷人,但語言學的證據表明,蓮花纔是這座寺院的本名。"並稱白馬馱經、白馬繞塔悲鳴等故事,"很可能是該寺命名以後杜撰出來的,並且我們還没有發現中國有另一座寺以'馬'命名"[③]。確實,如上所言,漢明帝所創寺最初並無名字,直到3世紀末的西晉時方出現"白馬寺"之稱,而將白馬馱經與寺相牽扯,又在6世紀的東魏了。但憑此而判定白馬繞塔亦是杜撰,實有未妥。何況,亦如上舉,中國之"白馬寺"絶非衹是洛陽一座也。以漢時洛陽一帶讀梵語padma之音同於漢語"白馬",而遂定洛陽白馬寺原名padma、意爲蓮花,還忽略了《理惑論》等文獻表明該寺在很長一段時期並無名字的事實,以及中土早期寺院一般不以外來語名之的習俗。所以,"令人驚奇的是,由梵語語音引起

① (梁)僧祐《釋迦譜》,《大正新脩大藏經》,第50册,第27頁a欄。

② 《佛本行集經》卷二〇《車匿等還品》,《大正新脩大藏經》,第3册,第744頁c欄。

③ 廖國輝、王士元《白馬非馬:*A Case of Folk Etymology*》,載*Journal of Chinese Linguistics*(《中國語言學報》)1996年第1期。又載王氏著、石鋒等譯《語言的探索——王士元語言學論文選譯》,北京語言文化大學出版社,2000年第一版,第298—304頁。

的這種關聯居然産生了一則千年來廣爲接受、盛傳不衰的俗詞源"[1]的這個結論，實在勉强。

踵武廖、王二氏之説者，進一步解釋爲何在佛教初傳時洛陽所建寺以梵語詞 padma 爲名，而不徑以更樂於爲中土人士所接受的漢語詞"蓮花"，稱"這亦涉及中外交往中語言與文化等諸多方面的因素"：梵語中有四個詞 utpala、kumuda、padma、pundarika，分别表示青、黄、赤、白四種蓮花，梵語通常稱作蓮花的則指白蓮花(pundarika)；"因而我們似可由此推測，東漢明帝下詔在洛陽建佛寺時，寺中亦當有象徵佛性清静的各種蓮花與佛相伴爲飾……人們可能出於約定俗成的原因遂以梵語通常所指的白蓮花來稱此寺。"[2]這就是説，明帝所建寺初名 pundarika，指的是白蓮花了。然 pundarika 在語音上與"白馬寺"相關太遠，廖、王二氏又主張寺本名 padma，該詞卻意爲赤蓮花，如何化解這一矛盾呢？"又由於音譯爲'波頭摩'或'鉢頭摩'[padma]的赤蓮花在當地比較常見，因而在寺中與佛相伴爲飾的各種蓮花中占有更多的位置，日久天長，白蓮花由'略去白字'稱爲蓮花進而又與音譯爲'波頭摩'或'鉢頭摩'[padma]的赤蓮花不相區别，於是説到蓮花就是指音譯爲'波頭摩'或'鉢頭摩'[padma]的赤蓮花。"[3]"日久天長"之後方稱爲 padma，亦寺名並非一開始即爲"白馬寺"。梵語 padma 的音譯"波頭摩"或"鉢頭摩"又是如何演變爲"白馬"一詞呢？這與漢語外來詞單音節化的省略和意譯有關，"於是人們取 padma 的第一個音節 pad 的對音 bak 意譯爲'白蓮'的'白'。此後適應漢語詞彙雙音化的趨勢又取白馬馱經的俗語源義而將 padma 意譯爲'白馬'"[4]。也就是説，從"padma 寺"演化爲"白 ma 寺"，再糅合蔡、秦等白馬馱經的傳説，最終方出現了"白馬寺"。

上述推論貌似合理，但卻轉折太多，衡諸奥卡姆剃刀(Occam's razor)等法則，"白馬寺"名的出現原因斷難有如此複雜。特别是持論者没有注意到，我國傳統的蓮花屬于睡蓮科蓮屬[5]，與睡蓮科睡蓮屬的印度蓮花實有根本不同。《詩·陳風·澤陂》："彼澤之陂，有蒲菡萏。"《經典釋文》："菡萏，荷華也。未開曰菡萏，已發曰芙蓉。"則至少在春秋時已有之。《爾雅·釋草》："荷，芙渠。其莖茄，其葉蕸，其本蔤，其華菡萏，其實蓮，其根藕，其中的，的中薏。"郭璞注："(芙渠)别名芙蓉，江東呼荷。""(蔤)莖下白蒻在泥中者。""(蓮)蓮謂房也。""(的)蓮中子也。""(薏)中心苦。"可見，中土荷花的基本特徵爲：莖粗長；葉片無分岔，且挺出水面；其根爲藕；結實。《樂府詩集》卷七二《西洲曲》："開門郎不至，出門採紅蓮。採蓮南塘秋，蓮花過人頭。低頭弄蓮子，蓮子青如水。置蓮懷袖中，蓮心徹底紅。"高過人頭、有蓮子可採，正爲典型的中土蓮花。言"紅蓮"者，因蓮花顔色以粉紅爲主也。而印度蓮花一般莖細弱、葉片有分岔且浮於水面、無蓮子、無藕，花色有白、黄、紅等，花朵較小，恰恰没有中土傳統芙蕖的四大特

---

① 《白馬非馬：*A Case of Folk Etymology*》。

② 梁曉虹、徐時儀、陳五雲《佛經音義與漢語詞匯研究》，商務印書館，2005年第一版，第389—392頁。

③ 《佛經音義與漢語詞匯研究》，第391頁。

④ 《佛經音義與漢語詞匯研究》，第391—392頁。

⑤ 參考：《中國大百科全書》"農業"卷，張行言、曹倪撰"蓮"條，中國大百科出版社，1990年第一版。夏征農、陳至立主編《辭海》(第六版彩圖本)"荷"、"蓮"條，第2册，上海辭書出版社，2009年第1版，第872頁右欄、1367頁右欄。

點。我們説，無論是東漢時寺中可能種植的蓮花、還是洛陽"當地比較常見"的蓮花，都應該是土生土長的中國蓮花，而不會是"音譯爲'波頭摩'或'鉢頭摩'[padma]的赤蓮花"；印度白色睡蓮 pundarika 與洛陽本地紅蓮完全是不同品種，當地人不可能分辨不清，更不可能以 pundarika 名之；即便是印度蓮花，白色 pundarika 與赤色 padma 也不會變得"不相區别"，不會一會兒稱 pundarika、一會兒又稱 padma，甚至於一説到蓮花就是指 padma。


圖2　紅蓮（吴冠中）

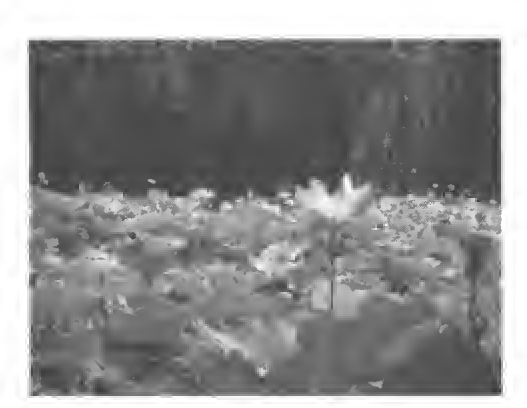

圖3　我國固有蓮花


圖4　赤蓮（印度）


圖5　蓮花廟（印度德里）

總之，我國固有蓮花與印度睡蓮、即便亦呈赤色的 padma 完全不同，認爲洛陽白馬寺乃 padma 之音譯、且中土後來絡繹出現的白馬寺都是"模仿洛陽白馬寺而命名"[①]的觀點，並不可從。

三、中土其他以馬馱經之傳説及史實

雖然"白馬寺"得名與傳説中蔡愔諸人以白馬馱經之間實乃風馬牛不相及，然考慮到白馬自古以來在中國人心目中的獨特地位，以及白馬本身在農牧社會並不如今日之難得，以白

① 《佛經音義與漢語詞匯研究》，第388頁

馬馱經是完全有可能的;此外,世間果有以馬馱經之事實,以及載録之的文獻及文物。

前已言及,北魏楊衒之《洛陽伽藍記》、酈道元《水經注》所載之白馬負經像之説在公元6世紀初葉已然出現。除此之外,中土其他以馬馱經的故事,其中最著名的自爲玄奘白馬取經的傳説。

瓜州榆林窟第3窟西壁門南側繪有普賢變,北側爲文殊變:安坐於獅子座上的文殊,與扈從諸天菩薩乘雲巡行於大海之上[①];普贤菩萨则骑著白象,带领侍从,从西天乘愿而来东[②]。"與過去同題材壁畫意趣迥異。畫中群峰聳立,奇石突兀,雲海翻騰,山巒樓宇,隱現於環山煙雲之中,高遠幽深,遠山瀑布直落,近溪涓水流緩,水墨山水,疏密錯落,深得兩宋文人山水畫大家董源、范寬、李唐、馬遠等人的筆墨神韻。畫中文殊、普賢及其眷屬漫步雲海,所繪人物頗得李公麟畫風精髓,其綫描尤精,鐵綫、蘭葉、折蘆、釘頭鼠尾並用,剛柔相濟,自然得體,全畫頗有道教神仙仙山瓊閣的意境神韻。"[③]也就是説,其風格與趙宋中原地區是一致的。

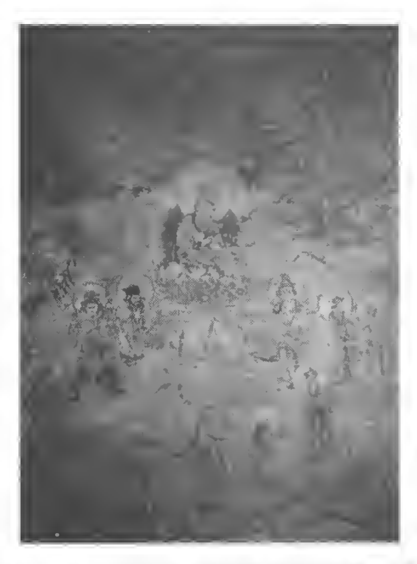


圖6　榆林窟第3窟西壁門南側普賢變



圖7　榆林窟第3窟西壁門南側普賢變(部分)

值得注意的是,普賢變西面伸入大海之中的一塊陸地之上,前、後分别站立著一位僧人、一個猴頭人,皆雙手合十行禮;僧人頭上有頂光,表明其爲已得道之高僧。猴頭人之側,爲一匹馬,馬色淺白;馬鞍上墊著絲綢物,絲綢物之上爲一朵盛開的蓮花,蓮花上端端正正地放著一個紅色包袱,包袱放著祥光。顯然,這不是一個普通的包袱,裏面包裹著的當爲佛經,包袱皮即爲經袱。佛經放光,佛典中廣有記述。《佛説大般泥洹經》卷六《問菩薩品》:"譬如日月光明照曜,諸餘光明悉不復現,如是《大乘般泥洹經》光明照曜,諸餘契經及諸三昧,功德光明悉

① 季羨林主編《敦煌學大辭典》,史葦湘撰"榆林窟第3窟文殊變"條,上海辭書出版社,1998年第一版,第133頁左欄

② 《敦煌學大辭典》,史葦湘撰"榆林窟第3窟普賢變"條,第133頁右欄

③ 《敦煌學大辭典》,劉玉權撰"榆林窟第3窟"條,第66頁右欄–67頁左欄

不復現。"[①]《善思童子經》卷下:"此經光所照,明見一切法。能持此經者,彼無諸闇黑。"[②]《華嚴經傳記》卷一:"婆藪般豆菩薩,此云天親,於山中釋《十地品》,疊本經文,依次消解。菩薩初造論成,感經放光明,山振地動。其國主臣民俱來慶賀,歎爲希有瑞也。"[③]威力所及,誦經人亦能放光。《續高僧傳》卷二八《魏益州五層寺釋法建傳》:"武陵王東下,令弟規守益州。魏遣將軍尉遲迥來伐蜀。規既降款,城内大有名僧皆被拘禁。至夜忽有光明,迥遣人尋光,乃見諸僧並睡,唯法建端坐誦經,光從口出。"[④]倘以火焚,經卷不但能涌出光明,且完好無損。《佛祖統紀》卷三五:"及焚佛經,光明五色上徹天表。烈火既息,經像儼然。"[⑤]總之,榆林窟中此鋪壁畫中展現了另一個白馬馱經的故事。

學術界認爲,壁畫中的僧人爲玄奘,猴頭人爲猴行者,二人"牽馱經白馬,在巡禮中向菩薩合十敬禮,说明当时流传的三藏取经故事也成为佛教壁画描绘的题材"[⑥],屬於非正統佛教的神話題材,名之曰"唐僧取經故事畫"[⑦],或徑稱"唐玄奘取經圖"[⑧]。

實際上,類似的玄奘取經圖尚見於榆林窟第3窟東壁北側十一面觀音組圖、第2窟水月觀音組圖左下方、第29窟北壁東側水月觀音組圖之下,東千佛洞第2窟中心柱兩側甬道之水月觀音組圖之北側、南側。考上述取經故事圖皆出現於瓜州地區,且均繪於西夏統治瓜州(1036–1227)的晚期,即公元12世紀末、13世紀初[⑨],時當南宋時期;榆林窟第3窟在同期洞窟中最爲典型、藝術水平最高,該窟中祇有西壁普賢變、文殊變和北壁天請問變屬於漢畫,其餘壁畫皆爲藏畫風格[⑩]。

據《于役志》載,景祐三年(1036),歐陽修至揚州:

> 甲申,與君玉飲壽寧寺。寺本徐知誥故第,李氏建國以爲孝先寺,太平興國改今名。寺甚宏壯,畫壁尤妙。問老僧云:周世宗入揚州時,以爲行宫。盡朽漫之,惟經藏院畫玄奘取經一壁獨在,尤爲絶筆,歎息久之。[⑪]

經藏院爲收庋佛典之建筑,其墻壁上繪玄奘取經畫,固亦宜矣。然寺院繪玄奘形象早在唐代即已出現,長安大慈恩寺譯經堂的内壁上曾繪有古今著名的譯經人物,從東漢迦葉摩騰

① 《大正新脩大藏經》,第12册,第891頁c欄。
② 《大正新脩大藏經》,第14册,第614頁a欄。
③ 《大正新脩大藏經》,第51册,第156頁b欄–c欄。
④ 《大正新脩大藏經》,第50册,第686頁b欄。
⑤ 《大正新脩大藏經》,第49册,第329頁c欄。
⑥ 《敦煌學大辭典》,史葦湘撰"榆林窟第3窟普賢變"條,第133頁右欄。
⑦ 《敦煌學大辭典》,霍熙亮撰"唐玄奘取經圖"條,第177頁。
⑧ 《敦煌學大辭典》,劉玉權撰"西夏敦煌石窟藝術"條,第43頁右欄–44頁左欄。
⑨ 《敦煌學大辭典》,劉玉權撰"西夏敦煌石窟藝術"條,第43頁右欄–44頁左欄。
⑩ 《敦煌學大辭典》,劉玉權撰"榆林窟第3窟"條,第66頁右欄–67頁左欄。
⑪ 《歐陽修全集》,中華書局,2001年第一版。

起，終於唐玄奘，計117人，名爲"古今譯經圖變"；靖邁爲文，先述譯者事跡，再列各人所譯之經論，是爲《古今譯經圖紀》四卷。開元十八年(730)，智昇繼其事，增補了智通、金剛智等21人，是爲《續古今譯經圖紀》一卷。不過，《古今譯經圖紀》僅稱玄奘"於是杖錫裹足，履險若夷……游覽百有餘國。以貞觀十九年回軺上京，見帝於洛"[①]。大慈恩寺之變相很可能並無白馬馱經之形。揚州壽寧寺之玄奘取經壁畫内容若何，亦不可知。南宋《大唐三藏取經詩話》，雖出現了自稱"我是花果山紫雲洞八萬四千銅頭鐵額獼猴王"的"猴行者"，但其形象乃"白衣秀士"；也已出現了白馬，稱乃女人國王所奉："女王遂取夜明珠五顆、白馬一匹，贈與和尚前去使用"；取得之經文亦由此馬馱運，"三藏頂禮，點檢經文五千四十八卷，各各俱足，祇無《多心經》本。法師收拾，七人扶持，牽馬負載，起程回歸，告辭竺國僧衆。"[②]質言之，瓜州地區的玄奘取經圖與中原地區相關的玄奘取經變相等材料[③]互爲呼應，攜猴頭人、以馬馱經的取經僧非民間傳説中的玄奘莫屬，上述榆林窟和東千佛洞之壁畫爲玄奘取經圖之觀點可以信從[④]；此外，不但猴子形象伴隨者首見於瓜州地區的西夏壁畫，玄奘等人以白馬馱經的形象亦以斯最早。

進而言之，瓜州地區應該是猴行者陪伴取經、再以白馬馱經故事的起源地。首先，玄奘確實在唐貞觀三年(629)十一月經過瓜州[⑤]，又換乘胡人所與馬，衹不過此馬非白馬而爲赤馬："明日日欲下，遂入草間，須臾彼胡更與一胡老翁乘一瘦老赤馬相逐而至。法師心不懌，少胡曰：'此翁極諳西路，來去伊吾三十餘反，故共俱來，望有平章耳。'……胡翁曰：'師必去，可乘我此馬。此馬往反伊吾已十五度，健而知道。師馬少，不堪遠涉。'法師乃竊念，在長安將發志西方日，有術人何弘達者，誦咒占觀，多有所中。法師令占行事，達曰：'師得去。去狀似乘一老赤瘦馬，漆鞍橋前有鐵。'既睹胡人所乘馬瘦赤，鞍漆有鐵，與何言合，心以爲當，遂换馬。胡翁歡喜，禮敬而别。"[⑥]其次，玄奘以馬馱經確有歷史依據，並非空穴來風。玄奘前往天竺時未經過敦煌，但返回則徑由此。《續高僧傳》卷四《唐京師大慈恩寺釋玄奘傳》："行達于遁……又上表請。尋下别敕，令于遁王給其鞍乘。既奉嚴敕，駝馬相連至於沙洲。又蒙别敕，計其行程酬雇價直。自爾乘傳二十許乘。"[⑦]《大唐故三藏玄奘法師行狀》："到于闐，附表陳請。敕遣于闐王，多給駝馬，至燉煌。以貞觀十九年春正月到長安。"[⑧]《大唐大慈恩寺三藏

① 《古今譯經圖紀》卷四"大唐李氏都長安"條。《大正新脩大藏經》，第55册，第366頁c欄-367頁b欄。

② 李時人、蔡鏡浩校注《大唐三藏取經詩話校注》，中華書局，1997年。

③ 參考：朱一玄、劉毓忱編《西游記資料匯編》，南開大學出版社，2002年第一版；蔡鐵鷹編《西游記資料匯編》，中華書局，2010年第一版。

④ 張子開：《敦煌普賢信仰考論》，載《山東大學學報》2006年第4期，第69—80頁

⑤ 劉汝霖《唐玄奘法師年譜》，《女師大學術季刊》第一卷第一、三期，民國三十一年；又載《現代佛教學術叢刊》第8册，大乘文化出版社，1980年初版，第219—299頁。

⑥ (唐)慧立、彦悰著，孫毓棠、謝方點校《大慈恩寺三藏法師傳》卷一，中華書局，2000年第一版，第13—14頁。

⑦ 《大正新脩大藏經》，第50册，第454頁b欄。

⑧ 《大正新脩大藏經》，第50册，第218頁a欄。

法師傳》卷五:"又東北行千餘里,至納縛波故國,即樓蘭地,展轉達於自境。得鞍乘已,放于闐使人及馱馬還。有敕酬其勞,皆不受而去。既至沙州,又附表。"[①]則回程從于遁(于闐)開始乃以駱駝或馬匹運送佛教經像。也就是說,瓜州地區流傳的以馬馱經的傳説,並非空穴來風,它應是當年玄奘從印度返回中土時的狀況的實録,沙州、瓜州地區百姓曾親眼目睹了以馬隊運送經像的盛況。衹是,隊伍中不會有猴行者,倒可能間雜長相特異的外域人士,馱經的雖有、但不一定全是白馬而已。之所以畫出白馬,是突出佛經珍貴、非白馬不可勝任罷了。

或曰:"在整個敦煌石窟中,'取經圖'不見於沙州各窟而獨見於瓜州榆林窟、東千佛洞,顯然與瓜州民衆對當年瓜州刺史獨孤達和州吏李昌違背聖旨、撕毁捕牒、偷送玄奘渡葫蘆河、出玉門關越境去西域的自豪心態有關。瓜州石窟中出現'取經圖',具有强烈的地方民衆感情和地方文化色彩。"[②]所言可從,但尚未慮及返途的實情。

至於玄奘一行白馬馱經的故事爲瓜、沙二州以外所接受,亦因爲進入唐朝轄境之後直到長安,確是以馬馱運。"貞觀十九年春正月景子,京城留守左僕射梁國公房玄齡等承法師賫經、像至,乃遣右武侯大將軍侯莫陳寔、雍州司馬李叔眘、長安縣令李乾祐等奉迎,自漕而入,舍於都亭驛,其從若雲……翌日,大會於朱雀街之南,凡數百件,部伍陳列,即以安置法師於西域所得如來肉舍利一百五十粒……又安置法師於西域所得大乘經二百二十四部……凡五百二十夾,六百五十七部,以二十匹馬負而至。"[③]更重要的是,玄奘自己在謝表上亦稱是以馬馱運所獲經像!"搜揚三藏,盡龍宫之所儲,研究一乘,窮鷲嶺之遺旨,並已載於白馬,還獻紫宸。"[④]

再者,就佛教信徒而言,白馬馱經乃祥瑞,故亦有人於夢中見之。南宋宗鑑《釋門正統》卷六《處咸》:"師之生也,母夢白雲自天西來,入室爲白馬。洎師道成,始悟曰:'白馬馱經,祥也。'"[⑤]處咸寂於元祐元年(1086),壽七十一,則事在北宋真宗時也。

四、印度之"白象馱經"

1. 印度文化中的象、馬崇拜

我們知道,印度文化有"七寶"之説。漢譯佛典中,此"七寶"主要有兩層含義:一者,謂七種人世間的珍貴寶物[⑥],二謂轉輪聖王所有的七種寶貝。《輪王七寶經》:"其王出時有七寶現。何等爲七?所謂輪寶、象寶、馬寶、主藏臣寶、主兵臣寶、摩尼寶、女寶,如是七寶隨王出

① 《大慈恩寺三藏法師傳》,第124—125頁。

② 《敦煌學大辭典》,霍熙亮撰"唐玄奘取經圖"條,第177頁

③ 《大慈恩寺三藏法師傳》卷六,第126—127頁。

④ 《大慈恩寺三藏法師傳》卷六,第144頁。

⑤ 《卍新纂續藏經》,第75册,第332頁c欄。

⑥ 具體名目,諸經説法不一。《大智度論》卷一〇《序品》:"更有七種寶:金、銀、毗琉璃、頗梨、車璖、馬瑙、赤真珠(此珠極貴、非是珊瑚)。"《大正新脩大藏經》,第25册,第134頁a欄。然《妙法蓮華經》、《無量壽經》、《恒水經》等所説又異。

現。”[①]其中，僅輪寶、摩尼寶爲無情物，其他並皆爲生物；象爲白色，亦稱白象寶，馬則有白、紺兩種説法，而以紺色爲主[②]。馬、象二寶各有其殊勝之處：“紺馬寶者，馬青紺色，髦鬣貫珠，搵摩洗刷，珠則墮落，須臾之間，更生如故，其珠鮮潔，又踰於前。鳴聲於遠，聞一由旬。王時乘騎，案行天下，朝去暮還，亦不疲極。馬脚觸塵，皆成金沙，是故名爲紺馬寶也。白象寶者，色白紺目，七肢平跱，力過百象，髦尾貫珠，既鮮且潔，口有六牙，牙七寶色。若王乘時，一日之中，周遍天下，朝往暮返，不勞不疲；若行渡水，水不摇動，足亦不濡，是故名爲白象寶也。”[③]可見，象、馬皆主要作爲代步工具。當然，在古代印度，象、馬又是重要的軍事裝備。《佛本行集經》卷一六《耶輸陀羅夢品》：“時，淨飯王別置五百最勝壯健諸釋侍官，其身悉皆帶持鎧甲，乘象乘馬，四面圍繞淨飯王宫，各各在於閤門内外，通夜持更。”[④]大概受印度影響吧，中土後來亦有“象馬”一辭，所指正爲騎乘。楊衒之《〈洛陽伽藍記〉序》：“王侯貴臣，棄象馬如脱屣；庶士豪家，捨資財若遺跡。”

再細較之，象、馬二寶之間亦有優劣，白象自然更爲尊貴。這不僅是因爲馬更爲常見易覓，更因象在現實動物之中威力最巨卻性情柔順，而象之中又以白象最爲稀有難得，故而象寶排在馬寶之前。“爾時，大善見王七寶具足，王有四德，主四天下。何謂七寶？一、金輪寶，二、白象寶，三、紺馬寶，四、神珠寶，五、玉女寶，六、居士寶，七、主兵寶……云何善見大王成就白象寶？時，善見大王清旦在正殿上坐，自然象寶忽現在前，其毛純白，七處平住，力能飛行，其首雜色，六牙纖傭，真金間填。時王見已，念言：‘此象賢良，若善調者，可中御乘。’即試調習，諸能悉備。時善見大王欲自試象，即乘其上，清旦出城，周行四海，食時已還。時善見王踊躍而言：‘此白象寶真爲我瑞，我今真爲轉輪聖王。’是爲象寶成就。”[⑤]正因爲其稀少，白象被視爲聖物，受到虔誠供奉，嚴禁役使，僅供轉輪聖王騎乘[⑥]。《菩薩本緣經》卷上《一切持王子品》：“爾時，大臣及諸人民各思是事。爾時，父王有一白象，行蓮華上，力能降伏敵國怨讎，以有此象，故令他國不能侵陵。時，有邊方怨敵之王常作是念：‘我當云何而設方便，得彼白象？’即遣諸人，詐爲苦行婆羅門像，往詣王子求索白象。”[⑦]一頭白象竟能負起保衛國家之重責，其身上所渲染的神性可想而知矣。

實際上，印度對象的尊崇，至少可追溯到公元前2500年至前1750年的哈拉帕（Harappā）文化和摩亨佐達羅（Mohenjo-daro）文化時期。此種文明的標志之一的印章，其上鐫刻的形

① 《大正新脩大藏經》，第1册，第821頁a欄。

② 《長阿含經》卷一《第一分初大本緣經第一》：“善調七牙住，高廣白如雪，能善飛虚空，名第二象寶。馬行周天下，朝去暮還食，珠毛孔雀咽，名爲第三寶……輪、象、馬純白……”

③ 《修行本起經》卷上《現變品》。《大正新脩大藏經》，第3册，第463頁a欄。

④ 《大正新脩大藏經》，第3册，第725頁c欄。

⑤ 《長阿含經》卷三《游行經第二中》。《大正新脩大藏經》，第1册，第22頁a欄–21頁c欄。

⑥ 當然，今日視之，白象不過是皮膚患有白化病的象而已。

⑦ 《大正新脩大藏經》，第3册，第58頁a欄。

象除了最常見的牛之外,就是大象、駱駝、羊和狗等。可以説,象崇拜本爲印度土著信仰。這種崇敬一直延續了下來,義淨《〈南海寄歸内法傳〉序》"遂使雞貴象尊之國,頓顙丹墀",原注:"言象尊者,西國君王以象爲最,五天並悉同然。"[①]今天人們依然以"象"作爲印度的代稱,或呼之爲"象國"。

至於對於馬的敬畏,應該是由雅利安人帶入的。吠陀時代有一種 Aśvamedha,即馬祭,又稱爲馬祠、馬祀、馬祠祭、馬祠祀;由婆羅門主持,以白馬爲犧牲,所祭之神靈爲創造神生主(Prajāpati)如因陀羅(Indra)。具體方法爲:"作馬祀者。衆生初起,禀於妙氣,得妙四大,則生常天;若禀麁氣,得麁四大,則生人中。爲求常天,故修馬祀。取一白馬,放之百日,或云三年,尋其足迹,以布黄金,用施一切。然後取馬殺之,當殺馬時唱言:'婆藪殺汝!'馬因祀殺,亦得生天。"[②]也就是説,馬祀之目的乃求生天。或謂能行三次祭祀,即永駐天界,是爲"常天"。在馬祭中,馬充當的是人類生天的媒介或工具。

當然,後來隨著族群和文化的深度糅合,印度文化的其他各個亞文化圈中也逐漸出現了對象和馬的崇拜,如阿育王石柱上即雕刻著大象、馬、牛、虎和獅子。

據説爲耶穌門徒約翰所撰的《啟示録(Revelation)》描述曰,在世界末日到來時,審判者和跟隨之的衆軍皆騎著白馬:

> And I saw heaven opened, and behold a white horse; and he that sat upon him was called Faithful and True, and in righteousness he doth judge and make war.
>
> ……
>
> And he was clothed with a vesture dipped in blood: and his name is called The Word of God.
>
> And the armies which were in heaven followed him upon white horses, clothed in fine linen, white and clean.[③]

是小亞細亞西部的基督教徒[④]亦視白馬有神性矣。

有趣的是,今日印度部分族群如帕西人(Parsee),以馬爲動物之劣者,馬在世上被驅趕著盡

---

① (唐)義淨原著、王邦維校注《南海寄歸内法傳校注》,中華書局,1995年第一版,第22—23頁。

② 隋吉藏《百論疏》卷上《捨罪福品》。《大正新脩大藏經》,第42卷,第258頁b欄。

③ 大意爲:"我觀看、見天開了,有一匹白馬。騎在馬上的、稱爲**誠信真實**,他審判爭戰都按著公義。……他穿著濺了血的衣服,他的名稱爲**神之道**。在天上的衆軍,騎著白馬,穿著細麻衣,又白又潔,跟隨他。"《聖經·新約全書》,"啟示録"19:11-17。KJV(King James Version)。

④ 《中國大百科全書》"宗教"卷,駱振芳撰"圣經"條。中國大百科全書出版社,1988年第一版。

力干洗,且備受虐待,甚至趕不上流浪狗;到了年老力衰時,則棄之不顧,任其忍飢挨餓而亡[1]。

2. 佛教的態度

雖然有人稱釋迦族(śākya)爲雅利安民族中日種系(梵 Sūryavaṃśa)的后裔,屬刹帝利種姓[2],但據種種跡象而觀,該族實應爲黄種、即蒙古人種(Mongoloid)。印順《印度之佛教》第二章《釋尊略傳》第一節《出家前之釋尊》:"釋迦族,舊傳雅利安人,出名王甘蔗之後。初居印度河側,東下立國於雪山之麓,即釋種所自起。甘蔗王族出瞿曇(即喬達摩)仙之後,因以瞿曇爲氏云。然以近人之考證,頗不以此説爲然,而以釋種爲黄色之蒙古人種……從地理之分佈而考之,則可見其爲山嶽民族而南望大陸者。釋族以孔武有力稱;其東鄰拘尸那,稱力士生地。迦毗羅衛之釋族,蓋雪山中之游牧民族,卜居平地而漸農業化者。釋族非雅利安系,其爲黄種無疑也。"[3]悉達多一生中,與馬、象皆頗有因緣。如前所言,白馬犍陟伴釋迦而生、又載之出家,從而見證了釋迦牟尼的最後世俗生活。

或許正由于本爲土著人士吧,釋迦與象的關係更爲切倚。首先,佛教以之作爲佛陀的象征乃至於化身,釋迦牟尼正是騎乘六牙白象、或作白象形以入母胎的。《修行本起經》卷上《菩薩降身品》:"於是能仁菩薩,化乘白象,來就母胎。"[4]《太子瑞應本起經》卷上亦曰:"菩薩初下,化乘白象,冠日之精,因母晝寢,而示夢焉,從右脇入。"[5]《普曜經》卷二《降神處胎品》:"時三界尊觀察十方,適在時宜沸星應下,菩薩便從兜術天上,垂降威靈化作白象,口有六牙諸根寂定,頸首奮耀光色魏魏,眼鼻晃昱現從日光,降神於胎,趣於右脅。"[6]佛教界甚至認爲,"一切菩薩入母胎時,作白象形"[7]。唐窺基《異部宗輪論疏述記》:"以象調順、性無傷暴、有大威力,如善住龍,故現此儀,意表菩薩性善柔和、有大勢力。師子王等雖有威力,然多傷殺,故聖不現師子之形。"[8]自然,一般也不會現馬之形了。

佛典中又多以"象王"譬喻佛的進退威儀。《摩訶般若波羅蜜經》卷二四《四攝品》等稱佛有八十隨形好,其"四十五者進止如象王"[9]。甚至以之譬喻諸佛,《佛本行經》卷一《稱歎如來品》:"佛猶大象王,入生死華池;踐蹈塵勞草,佇立泥洹中。"[10]《大般涅槃經》卷二三《光明遍照

---

① 理查·艾德蒙森(Richard Edmundson)《爲牲畜提供幫助的人》,載香港《南華早報(*South China Morning Post*)》周日副刊,2006年4月23日。中文譯文見《參考消息》2006年5月31日、第14版。

② 如:《望月佛教大辭典》"釋種"條、世界聖典刊行協會,1974年改定第一版,第2146頁c欄至2148頁b欄。慈怡主編《佛光大辭典》,"釋迦"條,佛光出版社,1989年第五版,第7册,第6823頁。

③ 新竹正聞出版社,2000年第三版,第14—15頁。

④ 《大正新脩大藏經》,第3册,第463頁b欄。

⑤ 《大正新脩大藏經》,第3册,第473頁b欄。

⑥ 《大正新脩大藏經》,第3册,第491頁a欄。

⑦ 《異部宗輪論》,《大正新脩大藏經》,第49册,第15頁c欄。

⑧ 《卍新纂續藏經》,第53册,第580頁a欄。

⑨ 《大正新脩大藏經》,第8册,第396頁a欄。

⑩ 《大正新脩大藏經》,第4册,第56頁c欄。

高貴德王菩薩品》:"是大涅槃,唯大象王能盡其底。大象王者,謂諸佛也。"①唐李嶠《洛州昭覺寺釋迦牟尼佛金銅瑞像碑》:"以犧帝龍顔之相,謁象王螺髻之容。"

其次,釋迦誕生時,亦有數萬白象同時來到世間,《修行本起經》卷上《菩薩降身品》:"太子生日……廐生白象,八萬四千,其一白象,七肢平跱,髦尾貫珠,口有六牙,是故名爲白象之寶。"②如來前世亦曾爲香象子,《大唐西域記》卷九"摩伽陀國下":"菩提樹東渡尼連禪那河,大林中有窣堵波。其北有池,香象侍母處也。如來在昔修菩薩行,爲香象子,居北山中,游此池側。其母盲也,採藕根,汲清水,恭行孝養,與時推移。"③釋迦牟尼寂滅後,有的塔上亦立石刻象,《大唐西域記》卷九:"(摩伽陀國下)迦蘭陀池西北行二三里,有窣堵波,無憂王所建也,高六十餘尺。傍有石柱,刻記立窣堵波事,高五十餘尺,上作象形。"④甚至有大象前來悼念,《大唐西域記》卷六:"(藍摩國)窣堵波側不遠,有一伽藍……聞諸先志曰:昔有苾芻,同志相召,自遠而至,禮窣堵波。見諸群象,相趨往來,或以牙芟草,或以鼻灑水,各持異華,共爲供養。時衆見已,悲歎感懷。"⑤

再者,悉達多一生與象還有諸多因緣。比如,《雜阿含經》卷二三第六〇四經載,太子少年時亦學習乘象:"又示:'此處菩薩學堂,此處學乘象,此處學乘馬、乘車、弓弩。'"⑥大乘文獻《神通游戲》(*Lalitavistara*)又稱,在迦比羅衛的校場舉行比武大會時,前去迎接太子的就是一頭白色大象⑦。

3. 以象馱運佛教三寶的史實

正因爲象的地位崇高、與佛教又有著如此深的因緣,故而一般以之馱運佛教"三寶"。佛與象的因緣,已如上述。弘揚佛法之僧侣,道德高妙者可乘象,則爲古代印度通例。玄奘嘗記曰,僧侣能宣講五部佛經者,即可享受此等待遇:"無云律、論、經是佛經,講宣一部,乃免僧知事……五部,則行乘象輿;六部,又導從周衛。道德既高,旌命亦異……於是馭乘寶象,導從如林。"⑧

以當年玄奘自己的情形驗之,此説信而不誣。

---

① 《大正新脩大藏經》,第12册,第502頁b欄。

② 《大正新脩大藏經》,第3册,第465頁a欄。

③ (唐)玄奘、辯機原著,季羨林等校注《大唐西域記校注》,中華書局,1985年第一版,第701—703頁。

④ 《大唐西域記校注》,第743頁。

⑤ 《大唐西域記校注》,第529頁。事又載《大慈恩寺三藏法藏傳》卷三,第60—61頁。

⑥ 《大正新脩大藏經》,第2册,第167頁a欄。

⑦ 郭良鋆《佛陀和原始佛教思想》,中國社會科學出版社,1997年第一版,第36頁。按,最詳盡的佛陀傳記《佛本行集經》中並無遣前迎之文字,僅曰:"時淨飯王敕迦毗羅城内,街巷四衢道頭,悉教振鐸大聲唱令:'從今以去,計至七日,我之儲宫悉達太子,今欲出其所有諸技。若有解者,悉令聚集,共捔試看。'時六日過,至第七日,五百釋種諸童子等,悉達爲首,並皆聚集。聚集訖已,相共出城,至一寬地,是諸童子出技能處。"(《佛本行集經》卷一二《捔術争婚品》,《大正新脩大藏經》,第3册,第708頁c欄至709頁a欄)

⑧ 《大唐西域記校注》卷二,第193頁。

《大唐故三藏玄奘法師行狀》載，玄奘在摩揭陀國那爛陀寺時，得到乘象的待遇："給淨人婆羅門一人。出行乘象，與二十人陪從。"後戒日王頻請，拘摩羅王以象車送至："戒日王聞法師在拘摩羅王處，驚曰：'我頻請不至，何因在此？'發使語拘摩羅王：'送支那法師來。'王知戒日欽戀，令嚴象車二萬乘、船三萬艘。法師溯殑伽河，以赴王所。"決定回國時，戒日王又送象："王施大象一頭、金銀錢數萬。法師受象，不受錢等。戒日王、拘摩羅王等十八大國王，流淚辭別。北道而歸，備經艱險，度雪山葱嶺等，歷三十餘國，到于闐。"

《大唐大慈恩寺三藏法師傳》則言，早在迦濕彌羅國時，國王已請乘大象："王率群臣及都內僧詣福舍相迎，羽從千餘人，幢蓋盈塗，烟華滿路。既至，相見禮贊殷厚，自手以無量華供養散訖，請乘大象，相隨而進。"在那爛陀寺所受乘象禮遇，全寺衹有十人而已："淨人一人、婆羅門一人，免諸僧事，行乘象輿。那爛陀寺主客萬，僧預此供給添法師合有十人。"戒日王舉行無遮辯論大會時，玄奘等尊貴人士亦並乘象："令法師及門師等各乘大象，次列王後。又以三百大象，使諸國王、大臣、大德等乘象，魚麗於道側，稱贊而行。從旦裝束，自行宫引向會所。"在曲女城辯論大會上，奘爲論主，以"真唯識量"頌而勝，又乘象巡行："（戒日）王命侍臣莊嚴大象，施幢請法師乘，令貴臣陪衛，巡衆告唱，表立義無屈。西國法，凡論得勝如此。"獲勝之後，更獨乘大象巡行："命侍臣莊嚴大象，施幢請法師乘，令貴臣陪衛，巡衆告唱，表立義無屈。西國法，凡論得勝如此。"亦言及辭别時戒日王送象之事："法師以經像等附北印度王烏地多軍，鞍乘漸進。後戒日王更附烏地王大象一頭、金錢三千、銀錢一萬，供法師行費。"過信度河（印度河）時，玄奘乘象，經像等則以船運送："至信度大河，河廣五六里，經像及同侶人並坐船而進，法師乘象涉渡。時遣一人在船看守經及印度諸異花種，將至中流，忽然風波亂起，摇動船舫，數將覆没，守經者惶懼墮水，衆人共救得出，遂失五十夾經本及花果種等，自餘僅得保全。"[①]此頭大象在翻越大雪山尚存[②]，然在朅槃陀國遭遇群賊，象溺水而亡[③]。

雖然上述文字皆未及是否以象馱經，辯機《（大唐西域記）記贊》詳列玄奘所獲經像，亦未及運輸工具及方法，衹泛言"將弘至教，越踐畏途，薄言旋軔，載馳歸駕"[④]，然玄奘等人在于闐逗留時，曾上表朝廷，内中點出了大象的用途："今已從鉢羅耶伽國經迦畢試境，越葱嶺，渡波謎羅川歸還，達於于闐。爲所將大象溺死，經本衆多，未得鞍乘，以是少停，不獲奔馳早謁軒陛，無任延仰之至。"[⑤]其時馬匹尚存，稱"未得鞍乘"，則所攜經本當爲大象馱運吧。《續高僧傳》卷四《唐京師大慈恩寺釋玄奘傳》述及此事時，更明言經像由大象賫送："行達于遁，以象

① 《大慈恩寺三藏法師傳》卷二，第43頁；卷三，第68頁；卷五，第107—108、109、113、114頁。

② 《大慈恩寺三藏法師傳》卷五："時唯七僧并雇人等有二十餘，象一頭，騾十頭，馬四匹。"第115—116頁。

③ 《大慈恩寺三藏法師傳》卷五："法師在其國停二十餘日，復東北行五日，逢群賊，商侣驚怖登山，象被逐，溺水死。"第118頁。

④ 《大唐西域記校注》，第1041頁。

⑤ 《大慈恩寺三藏法師傳》卷五，第123頁。

致死，所賫經像交無運致，又上表請。尋下別敕，令于遁王給其鞍乘。"[1] 釋彦悰述《大唐大慈恩寺三藏法師傳序》説得更明確："法師於彼國所獲大、小二乘三藏梵本等，總有六百五十六部，並載以巨象，并諸郵駿，蒙霜犯雪，自天祐以元享，陽苦陰淫，假皇威而利涉。"[2] 顯然從天竺始發直到朅槃陀國遇賊之前，玄奘並以大象攜運所獲經像，此後方换乘馬匹也。

實際上，古印度人遠行時，確可用象運送大件或沉重的物品。敦煌莫高窟第103窟，修建於盛唐，其南壁西側有一鋪《法華經》"化城喻品"經變；内中描繪有一隊人穿行於山水之間，隊伍前面恰有一頭象，馱著全隊的行李[3]。

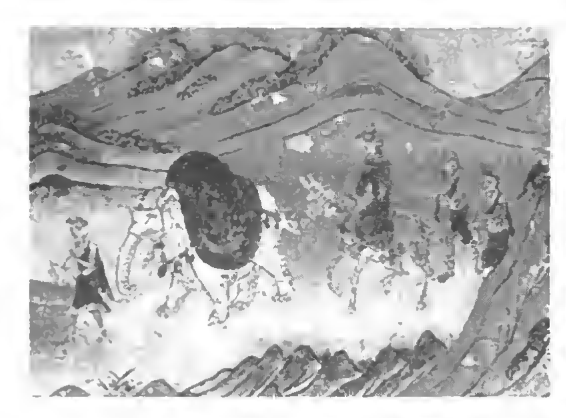




圖8　莫高窟第103窟南壁西側壁畫(局部)

細而論之，作爲法寶(dharma)，各種載體的佛教文獻自應受到其他二寶同樣的待遇。釋迦爲太子時所生子Sunakṣatra(善星)，嘗爲佛陀侍者；因親近惡友，且不順從佛陀、懷邪惡心，終以生身墮於無間地獄，人稱爲闡提比丘、四禪比丘。釋迦曰："善男子！善星比丘雖復讀誦十二部經，獲得四禪，乃至不解一偈一句一字之義，親近惡友，退失四禪。失四禪已，生惡邪見，作如是説：無佛、無法，無有涅槃，沙門瞿曇善知相法，是故能得知他人心。"[4] 永嘉玄覺《證道歌》曰："是則龍女頓成佛，非則善星生陷墜。"宋梵天彦琪撰、門人慧光編《證道歌注》有云："昔有比丘名曰善星，念得十八香象駝經，生身活陷地獄。謂不見佛性，説法返成謗瀆，故則有所警策也。"[5] "十八香象馱經"，即十八頭香象所負佛典也，義同於《涅槃經》"復誦十二部經"。《大方便佛報恩經》卷《惡友品》："復次，提婆達多雖復隨佛出家，嫉妬情深，規望利養。雖復能多讀誦六萬香象經，而不能免阿鼻地獄罪。"[6] 是亦極言提婆達多能夠讀誦的佛經達六萬香所馱之多也。後或徑以"香象之文"代指佛典，唐張説《大唐西域記敘》："或恐傳譯踳駁，

① 《大正新脩大藏經》，第50册，第454頁b欄。

② 《大唐西域記校注》，第2頁。

③ 參考：敦煌文物研究所整理《敦煌莫高窟内容總録》，文物出版社，1982年第一版第一次印刷，第33頁。季羡林主編《敦煌學大辭典》，萬庚育撰"第103窟"條，第54頁。

④ 《大般涅槃經》卷三三《迦葉菩薩品》，《大正新脩大藏經》，第12册，第561頁c欄。

⑤ 《卍新纂續藏經》，第63册，第276頁b欄。

⑥ 《大正新脩大藏經》，第3册，第147頁a欄。

未能筌究,欲窮香象之文,將罄龍宫之目。”[1]

馱運佛教文物文獻之象,又以白象最爲崇高,當年上軍王就是用之負送釋迦牟尼舍利的。《大唐西域記》卷三:“(烏仗那國)瞢揭釐城西南行六七十里,大河東有窣堵波,高六十餘尺,上軍王之所建也……窣堵波側大河濱,有大石,狀如象。昔上軍王以大白象負舍利歸,至於此地,象忽蹎仆,因而自斃,遂變爲石,即於其側起窣堵波。”[2]據説,昔訖利多種滅佛法時,群象嘗保護窣堵波中之佛牙:“(迦濕彌羅國)別有大象,持金函授與病象,象既得已,轉授沙門。沙門開函,乃佛牙也。”[3]戒日王舉辦法會,亦以象載佛像,《大唐西域記》卷五:“(羯若鞠闍國)時戒日王將還曲女城設法會也……王於行宫出一金像,虚中隱起,高餘三尺,載以大象,張以寶幰……佛像前後各百大象,樂人以乘,鼓奏音樂。”[4]

唐太原王勃《釋迦如來成道記》:“或劍誓首以要期,或象馱金而請釋。”[5]後一句乃述天親之事,唐釋道誠《釋迦如來成道記注》卷下:“天親菩薩爲衆講《婆沙論》,以一日所講之義,乃造一頌攝之,用赤銅葉刻字,置象頭上,出金五十片置象尾上,自坐中間,擊鼓唱言:‘有能破此義,當奉此金。’諸國無人能破。乃將頌並金寄與罽賓國,諸婆沙師亦不能盡解,彼諸師卻加金五十片回餉天親,請作釋文。天親由是自造長行釋頌,即今《俱舍論》是。”[6]既將刻有闡釋佛法之赤銅葉放於象頭上,則亦可稱象馱經矣。

拉薩小昭寺的佛像座臺上,有一銅質浮雕,鐫著一頭緩步前行的大象,象背上馱著“∴”狀物[7]。“∴——三點,讀爲伊,代表大般涅槃,究竟圓滿的佛。”[8]是乃形象化的以象運載三寶矣。

4. 運用象馬的方便性

需要説明的是,印度佛教對象、馬的崇拜或信仰並不是一成不變,而是有著鮮明的场景性、區域性、族群性和歷史性等方面的差異。單就馱運與佛教有關的人士或物品而言,在日常生活中,自不會對運載工具或運載方式有什么特别的講究,但在盛大場合、特别有王室參與的情況下,則必用大象——當然了,這還得視當地有無大象而定。在山區甚至戈壁沙漠地帶,馬、駱駝等更



圖9 西藏大昭寺背馱佛寶之象

① 《大唐西域記校注》,第23、25頁。
② 《大唐西域記校注》,第285—286頁。
③ 《大唐西域記校注》卷三,第340—341頁。事亦載《大慈恩寺三藏法師傳》卷五,第109—110頁
④ 《大唐西域記校注》,第440—441頁。事亦見《大慈恩寺三藏法師傳》卷五,第107—108頁
⑤ 載宋子昇、如祐編《禪門諸祖師偈頌》,《卍新纂續藏經》,第66册,第736頁a欄。
⑥ 《卍新纂續藏經》,第75册,第17頁b欄。
⑦ 劉藝斯編《西藏佛教藝術》,文物出版社,1957年第一版,插圖第63
⑧ 印順《中國禪宗史》,正聞出版社,1990年第七版,第142頁

爲適用。對於象、馬、雅利安一系、當地土著的態度並不一致。在佛教不同發展階段、在印度不同歷史時期,運用象或馬亦是有區別的。

五、馬馱還是象負?

——中土基於現實與理想的抉擇

中土古代多用馬作爲遠程運輸工具,而古印度至少從初期佛教[①]階段直到玄奘訪問期間,例以象馱運珍貴之物:這兩種文化傳統在中外交流的黄金時代唐朝發生了碰撞,究竟應"白馬馱經"還是該"白象馱經"? 思想觀念中遂出現了雜糅現象。

1. 中國有關象的觀念

在中國古人眼中,象頗有靈異。傳説舜在歷山務農時,象即爲之耕。《太平御覽》卷八百九十引《帝王世紀》曰:"舜葬蒼梧,下有群象,常爲之耕。又云禹葬會稽,祠下有群象耕田。"卷八一引同書曰:"(禹)攝五年,有苗氏叛。南征,崩於鳴條,年百歲。殯以瓦棺,葬蒼梧九疑山之陽,是爲零陵,謂之紀市。在今營道縣下。有群象爲之耕。"[②]白象更被作爲瑞物。東漢張衡《西京賦》:"白象行孕,垂鼻轔囷。"甚至有復姓曰"白象"。南宋鄧名世撰《古今姓氏書辯證》[③]卷三九"白象"條:"《風俗通》:白象先生,古賢人,隱者。"則白色之象又有一層賢明的色彩矣。

2. 白馬馱經的原因

雖然如此,中土與佛教三寶發生牽扯的,從一開始卻祇有白馬。如前所述,公元6世紀初已然出現漢明帝時蔡愔等人迎接攝摩騰和竺法蘭、並以白馬馱經的傳説,而中國歷史上更早和之後更不乏以馬攜帶佛典的真實事件,玄奘一行返國途中馱著經像的浩浩蕩蕩的馬隊即是明證。

古印度以象馱經,爲何到中土卻變爲用馬? 揆其原由,除中印對馬、象的觀念相異之外,還因爲大象在古代恒河流域較爲常見、且被視爲高級運輸工具,而中國除現在雲南西雙版納地區外,早就不産大象,不僅一般不會飼養、照料和馴用,由天竺西來之路況亦不宜於大象行走。雖然文獻中時亦閃現大象甚至白象蹤影,它們卻不過作爲皇家獸苑中的寵物而已,如北齊顯祖、文宣帝高洋(550—559年在位)即位數年之後,"或乘牛驢、橐駞、白象,不施鞍勒"[④]。

---

① 王開府《原始佛教、根本佛教、初期與最初期佛教》,載《冉雲華先生八秩華誕壽慶論文集》,法光出版社,2003年第一版,第21—56頁。

② 《藝文類聚》卷一一亦引是書,文字略異。

③ 王力平校點本。江西人民出版社,2006年第一版。

④ (宋)司馬光編著、(元)胡三省音注《資治通鑒》卷一六六,中華書局,1956年第一版

武則天時,鑄九鼎成,徙置通天宫,“自玄武門曳入,令宰相諸王帥南北牙宿衛兵十餘萬人,並仗内大牛、白象共曳之”①,這大概是唯一一次大象干活的例子了。《新唐書·后妃傳上·則天武皇后》:“太后又自加號金輪聖神皇帝,置七寶於廷:曰金輪寶、曰白象寶、曰女寶、曰馬寶、曰珠寶、曰主兵臣寶、曰主藏臣寶,率大朝會則陳之。”②此處的“白象寶”不會是活物。總之,自然條件、地理狀況和人文環境等,皆決定了大象不可能在滇外作爲交通工具,衹能由馬替代;而鑒於白馬在中國的特殊地位,衹有它堪與印度的白象相當了。

3. 李唐伊始的“白象馱經”思想

北魏時期出現的漢明帝時白馬馱經傳説,固然反映了中土實際的馱運寶物方式,但也暴露出對天竺習俗的陌生。到了唐代,中印經濟文化交流的廣泛和深入,令人們普遍認識到,佛教之寶物衹能以象馱運。其實,早在梁天監十八年(519)成書的《高僧傳》卷八《義解·論》已言:“故始自鹿苑,以四諦爲言初,終至鵠林,以三點爲圓極,其間散説流文數過八億,象馱負而弗窮,龍宫溢而未盡。”③“象馱負”者爲“散説流文”。隋天台智顗(538—597)《妙法蓮華經玄義》卷六:“不可説故,龍宫象負、渧海研山,八萬四千法藏不可窮盡。”④唐法琳(572—640)《辯正論》卷六:“崇崖峻壁之典,龍居象負之文。”⑤道宣麟德元年(664)編成之《大唐内典録》卷九:“豈不聞龍海藏録,竟夏尋而不周;鐵圍結法,億象負之莫盡。”⑥並謂佛教法藏之龐大,“象負”亦不可窮盡也。唐代Bodhiruci(菩提流志,562—727)等譯《大寶積經》卷一:“龍持貝葉,亟傳摩竭之城。象負蓮華,遂滿真丹之境。”⑦象所負蓮花,亦當喻指佛法吧。


圖10　莫高窟第257窟西壁(局部)

其實,敦煌莫高窟中也出現了以象馱經運僧的畫面。北魏始建、宋重修的第257窟,其西壁下部,繪有九色鹿王本生一鋪、須摩提女因緣一鋪。須摩提女故事中,即有一僧趺坐在白象背上的情景⑧。

---

① 《資治通鑒》卷二〇六。
② (宋)歐陽修、宋祁等《新唐書》,中華書局,1975年第一版,第11册,第3482頁。
③ 《高僧傳》卷一《攝摩騰》,第343頁。
④ 《大正新脩大藏經》,第33册,第754頁b欄。
⑤ 《大正新脩大藏經》,第52册,第527頁c欄。
⑥ 《大正新脩大藏經》,第55册,第313頁a欄。
⑦ 《大正新脩大藏經》,第11册,第1頁c欄。
⑧ 參考:《敦煌莫高窟内容總録》,第91—92頁;《敦煌學大辭典》,史葦湘撰“第257窟”條,第45頁右欄至46頁左欄。

4. 對古來“白馬馱經”説的改造

正是在這種大背景下，唐人開始反省北魏伊始的蔡愔諸人白馬馱經傳説。萬歲通天元年（696）《華嚴經》譯成，武則天親自制序[1]，内中有云：“及夫鷲巖西峙，象駕東驅，慧日法王超四大而高視，中天調御越十地以居尊，包括鐵圍，延促沙劫。”[2]澄觀述《大方廣佛華嚴經隨疏演義鈔》卷一六釋曰：“言象駕者，略有二義：一，一千年後像法之時，佛教方被故；二者象馱經故，初雖白馬來儀，本用象故，爲對鷲巖，故用象駕。宋公題安國寺詩云：‘爲龍太子去，駕象法王歸。’”[3]是謂雖有東漢白馬馱經之傳聞，然從天竺傳運佛法者本當爲象。

敦煌寫本P. 2004《老子化胡經玄歌》卷一〇，更直言最初馱經到洛陽者就是白象：

> 十三變之時。變形易體在罽賓。從天而下无根无，号作弥勒金剛身。胡人不識舉邪神，興兵動衆圍聖人。積薪國北燒老君，太上慈愍憐衆生。漸漸誘進説法輪，剔其鬚髮作道人。横被无領涅槃僧，蒙頭著領待老君。手捉錫杖驚地虫，卧便思神起誦經。佛炁错乱欲東秦。夢應明帝張愻迎，白象馱經詣洛城。漢家立子無人情，捨家父母習沙門。亦无至心逃避兵，不玩道法貧治生。捌心不堅還俗纏，八万四千應罪緣。破塔懷廟誅道人，打壞銅像削取金。未榮幾時還造新，雖得存立帝恐心。

圖11　P. 2004《老子化胡經玄歌》卷一〇

細查原卷，“白象”之“象”作“[象]”。與之形體相同或近似者，尚有敦研215《太子瑞應本起經》（[象]）、敦博072《妙法蓮華經》卷四（[象]）、浙敦026《普賢菩薩説證明經》（[象]）[4]等卷子中；此外北魏王偃墓志“[象]”、唐史惟則書法“[象]”[5]，皆爲“象”字；再看“象”字與從甲骨文到隸書的演變軌跡，“[象]”亦與之相合：故“[象]”確當迻録爲“象”，“白象馱經詣洛城”不誤。也就是説，至少

① 《歷朝釋氏資鑑》卷六：“丙申　萬歲通天元年，譯《華嚴經》，成八十一卷。天后親製序，御大極殿，宣示百官。辭曰……”《大日本續藏經》，第壹輯第貳編乙編第伍套。

② 《大正新脩大藏經》，第10册，第1頁a欄。

③ 《大正新脩大藏經》，第36册，第125頁a欄

④ 黄征《敦煌俗字典》，上海教育出版社，2005年第1版，第451頁。

⑤ 田其湜編《六體書法大字典》，湖南人民出版社，2004年第一版，第1967頁。

在部分唐代人士心目中，攝摩騰等人是帶著白象來到洛陽的。

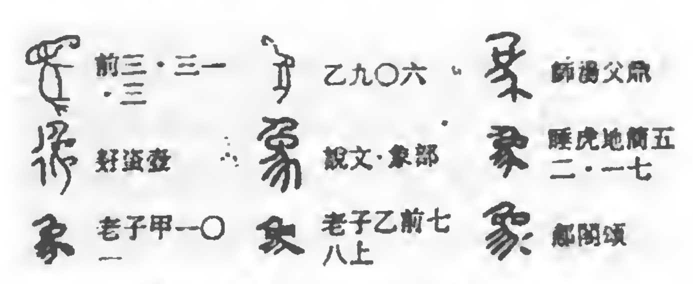


圖12 《漢語大字典》第6册，第3611頁

那么，歷史有無以象命名的寺院呢？

古印度果有"白象宫"。《洛陽伽藍記》卷五：

> 復西行十三日，至佛沙伏城。川原沃壤，城郭端直，民户殷多，林泉茂盛，土饒珍寶，風俗淳善。其城内外凡有古寺，名僧德衆道行高奇。城北一里有白象宫，寺内佛事皆是石像，裝嚴極麗，頭數甚多，通身金箔，眩耀人目。寺前繫白象樹，此寺之興實由兹焉。花葉似棗，季冬始熟。父老傳云："此樹滅，佛法亦滅。"寺内圖太子夫妻以男女乞婆羅門像，胡人見之莫不悲泣。[1]

"佛沙伏城"即《大唐西域記》中的"跋虜沙城"[2]："商莫迦菩薩被害東南行二百餘里，至跋虜沙城。城北有窣堵波，是蘇達拏太子(唐言善牙)以父王大象施婆羅門，蒙譴被擯，顧謝國人，既出郭門，於此告别。"[3]或謂城名古爲Varṣapur，在今白沙瓦東北偏東六十五公里處，即今Shahbaz Garhi[4]。唐段少卿《酉陽雜俎》卷三亦有記："乾陁國頭河岸有繫白象樹，花葉似棗，季冬方熟。相傳此樹滅，佛法亦滅。"[5]該寺不僅寺名白象，寺内確有多頭石雕象也。

那么，據以上記載，我們是否可以推測，洛陽"白馬寺"本名"白象寺"，後因字形訛變，被誤識作"白馬寺"呢？當然了，話雖如此，雖然"白象寺"之名最合於情理，但所謂蔡愔等人以白馬馱經而至於洛陽本是傳説，"白象詣洛城"之事很難確實發生——除非另有新的、確鑿的文獻或考古證據。

5. 理想在現實面前的妥協

如上所言，倘遵循印度風俗和佛教慣例，在隆重特别是有官方參與的場合，當以象馱三

---

① 《洛陽伽藍記校注》，第326頁

② 《洛陽伽藍記校注》，第332頁注(四)。

③ 《大唐西域記校注》，第256頁。

④ 《大唐西域記校注》，第256—257頁注(一)。

⑤ 明趙氏脉望樓刊本、《四部叢刊初編》景印。

實,然限於客觀條件,中土衹能换用馬匹。理想方式屈從於無情現實,衹能閃現於漢文文辭之中矣。

六、結　論

本文主要觀點爲:

壹、在平時生活中,無論中、印,佛教文物文獻的運載方式皆頗爲隨意,並無特别要求。

貳、爲表示尊重,在特定情形下,古代印度例以象馱運三寶。

叁、限於條件,在類似場合,中土歷來皆以馬運載佛教文獻。

肆、"白馬馱經"僅爲耳食之言,白馬寺應得名於白馬繞塔悲鳴傳説。

伍、唐代已然知曉印度習俗,但無法改變現實,衹能局部地在文字中以白象换用或改造白馬。

(中國　四川大學)

敦煌道家遺卷所藴涵的中原文化因緣

李曉霞　張乃翥

敦煌雖然地處邊陲，卻是陸上絲綢之路通往西域的咽喉要道，歷有"兩關鎖鑰"的美稱。它是古代商貿活動的邊境交易重地，也是民族宗教文化交流的中心。千百年來，作爲邊陲緑洲的敦煌，因諸中外文化交流融匯的積澱，從而在當地形成了一種特色鮮明的地域文化——藏經洞遺書中透露的種種中外文化紛紜雜陳的"敦煌視象"——其中道教遺卷折射出來的中原文化信息，即精彩地展現出當年敦煌文化的五彩斑斕。

本文以敦煌遺書中的道家寫卷爲依據，探討敦煌宗教世界與中原文化的因緣，意在透過遺書信息的析釐，窺見古代絲路緑洲文化多元的遺韻。

一、敦煌道家遺卷撿例

衆所周知，道教原是中國土生土長的傳統宗教。漢唐以降，道教思想曾與儒家、佛教思想構成中國古代文化思想的基礎，從中寄託著東方社會意識形態的追求，敦煌道教遺卷中包涵的中原文化因素在一定層面上即顯示出邊陲社會影從中原習俗的人文形態。

統計表明，敦煌遺書中道教文書的數量在宗教卷子中僅次於佛教文書，從而可以看出道教信仰在敦煌社會中佔有極其重要的地位。尤其值得人們注意的是，其中的一些寫本多爲隋唐尤其是唐高宗至玄宗時期的遺物，這爲我們考察中古時期河西地區的道教與中原王朝的文化因緣提供了極爲便利的條件。

從敦煌道經所附之題記，可知這些遺卷多有原出中州者。

如英藏S. 2295號《老子變化經》寫卷，題記有謂："大業八年(612)八月十四日經生王儔寫。用紙四張，玄都玄壇道士覆校，裝潢人，秘書省寫"[1]。

按卷中所載的"玄都玄壇"，即隋代長安的玄都觀。它不但是隋煬帝重視的内道場，亦是當時中原道教的學術中心。例如，它曾承擔了隋代官方寫經的職能。此由玄都玄壇道士覆校的道經，作爲秘書省的官方寫本得以流播至河西地區，與楊隋國家崇尚道教不無關聯。中原道教之波及邊荒緑洲，這類寫卷的本身即道出其中值得回味的信息。

法藏P. 3233號《洞淵神咒經誓魔品第一》卷末題記文曰："麟德元年(664)七月廿一日奉敕爲皇太子於靈應觀寫，初校道士李覽，再校道士嚴智，三校道士王感，專使右崇掖衛兵曹參

① 本文中所有未加注釋的遺書目録及内容均參考敦煌研究院《敦煌遺書總目索引新編》，中華書局，2000年

軍事蔡崇節，使人司藩大夫李文暕。”而 P. 2444 號《洞淵神咒經斬鬼第七》，其卷尾題記在格式上則與前者完全相同，内容上僅有二、三校勘人名略有區别。

靈應觀位於長安醴泉坊西南隅，係隋開皇七年（587）道士宋道標所立，原在永崇坊，貞觀二十二年（648）遷於此地[①]。

遺書文中提及的“李文暕”，係皇室成員之一，乃高祖從弟襄邑王神符之少子。可見李唐皇室對道教經本的流佈持有高度關心的態度。

P. 2457 號《閱紫録儀三年一説》寫本卷尾題記：“開元廿三年（735）太歲乙亥九月丙辰朔十七日丁巳，於河南府大弘道觀敕隨駕修祈禳保護功德院奉爲開元神武皇帝寫一切經，用斯福力，保國寧民。經生許子顒寫。修功德院法師蔡茂宗初校，京景龍觀上座李崇一再校，使京景龍觀大德丁政觀三校。”

題記中的“河南府大弘道觀”位於洛陽修文坊，原是章懷太子李賢爲雍王時的府第，升儲後遂立爲道觀[②]。

弘道觀之史跡，尚見於洛陽出土的唐代墓志中。如《唐故朝散大夫滁州别駕蕭府君（謙）墓志並序》，載其“夫人彭城劉氏，永樂令行之之孫、洛陽主簿延緒之女……以（開元）廿二年七月八日終於東都弘道觀，享年六十有六。即以廿三年歲在乙亥九月癸丑朔八日庚申與别駕府君合祔於河南縣平樂鄉北邙之平原舊塋……”同書《大唐大弘道觀故常法師（存）墓志銘並序》，也曾提及東都弘道觀的弘法史事[③]。

而景龍觀位於長安皇城之東的崇仁坊，原爲高士廉住宅，後爲長寧公主府第，唐元政變後，公主隨夫外任，遂奏立爲道觀[④]。

該道院兩唐書中也有提及，如《舊唐書》卷一九一《葉法善傳》：“道士葉法善……自曾祖三代爲道士，皆有攝養占卜之術。法善少傳符籙，尤能厭劾鬼神。顯慶中，高宗聞其名，征詣京師，將加爵位，固辭不受。求爲道士，因留在内道場，供待甚厚……法善自高宗、則天、中宗歷五十年，常往來名山，數召入禁中，盡禮問道。然排擠佛法，議者或譏其向背。以其術高，終莫之測。睿宗即位，稱法善有冥助之力。先天二年，拜鴻臚卿，封越國公，仍依舊爲道士，止于京師之景龍觀。”[⑤]

同書卷一〇五《韋堅傳》：天寶“五載（746）正月望夜，堅與河西節度、鴻臚卿皇甫惟明夜游，同過景龍觀道士房”[⑥]

次同書卷一〇七《玄宗諸子傳》：“懷哀王敏，玄宗第十五子也。幼而豐秀，以母惠妃之

---

① 李健超《增訂唐兩京城坊考》（修訂版），三秦出版社，2006年，第104、227頁。

② 《增訂唐兩京城坊考》（修訂版），第291—292頁。

③ 洛陽市文物工作隊《洛陽歷代墓志輯繩》，中國社會科學出版社，1991年，第518、482頁。

④ 《增訂唐兩京城坊考》（修訂版），第82頁。

⑤ 劉昫《舊唐書》卷一九一《葉法善傳》，中華書局，1975年，第5107—5108頁。

⑥ 《舊唐書》卷一〇五《韋堅傳》，第3224頁。

寵,玄宗特加顧念……權窆於景龍觀"[①]。

《全唐文》亦有涉及當觀事跡者,如是書道士張探元墓碑,記載其"開元初,輔西京景龍觀大德,奉詔供養"[②]。

次《全唐文補遺》收《唐故大洞法師齊國田仙寮墓志》,載明田氏也是景龍觀道士[③]。

靈應觀、大弘道觀和景龍觀,均地處中原兩京首輔畿内,尤其是後兩者與唐朝宫廷關係極爲密切。

武周時期,大弘道觀觀主杜乂爲迎合武則天的政治需要,曾趨炎附勢出家爲僧,並著《甄正論》排抑道教。當時,觀中的許多道士都曾奉敕到東嶽舉行齋醮儀式,爲武則天祈福,這在《岱嶽觀碑》武周時期的題記中已有清楚的記載。

此後,睿宗皇帝亦曾親自爲景龍觀新鑄之鐘撰銘[④]。

爲了配合開元朝廷推行建立五嶽真君祠的政策,河南府大弘道觀和景龍觀的觀主、大德還親自到泰山,主持東嶽真君祠的建立。《岱嶽觀碑》記載,"開元十九年十一月,都大弘道觀主張游霧、京景龍觀大德楊琬,建立真君,於此修齋三日三夜。專當官朝散郎曲阜主簿上官賓,登仕郎乾封縣尉王去非"[⑤]。

敦煌藏卷中兩京道觀史料的疊疊出現,無疑是如此的國家政教現實的一種内在的反映。

敦煌本土的道觀寫經,遺書中亦有不少的寫本,尤以神泉觀抄寫和保存的寫經最多。許多經卷之後也附有題記,包括寫經時間、寫經人名、寫經地點、寫經原因、校經人名等等,内容詳略各異,這種形式顯然取法中原之故有。如:

法藏P. 2806號《太玄真一本際經卷第四》遺卷,尾題中有"證聖元年(695)閏二月廿九日神泉觀師范思莊,發心敬寫,奉爲一切法界蒼生,同會此福"。題記中的"神泉觀",在出土的遺書其他寫卷中曾點到了它的所在,如P. 2822號《大般涅槃經殘卷》的背面《先天二年(713)敦煌縣平康鄉户籍》中所記"在州東北卌里"。

法藏P. 2371號《無上秘要第卅三》寫卷尾題文云:"開元六年(718)二月八日沙州敦煌縣神泉觀道士馬處幽,並侄道士馬抱一,奉爲七代先亡及所生父母,法界蒼生,敬寫此經供養。"

又P. 2602《無上秘要卷第廿九》、P. 2861《無上秘要目録》、P. 3141《無上秘要卷第八十四》及北平藏珍020(8452)《無上秘要卷第五十二》四號道經之尾題,則與P. 2371號的題記幾乎完全相同,由此可以看出河西道士在抄寫道家經典時態度的認真與執著。值得人們留意

---

① 《舊唐書》卷一〇七《玄宗諸子傳》,第3264頁。

② 董誥等《全唐文》卷九二七《唐東京道門威儀使聖真玄元兩觀主清虚洞府靈都仙臺貞元先生張尊師遺烈碑》,中華書局,1960年,第4285頁。

③ 吴剛主編《全唐文補遺》第1輯,三秦出版社,1994年,第149—150頁。

④ 王翰章《景雲鐘的鑄造技術及其銘文考釋》,《文博》1986年第4期,第39、40—42頁。

⑤ 陳垣編纂,陳智超、曾慶瑛校補《道家金石略》,文物出版社,1988年,第114頁。圖版見《北京圖書館藏中國歷代石刻拓本彙編》第23册,中州古籍出版社,1989年,第62頁。

的是,P. 2602、P. 2861這兩件道經的背頁,分别抄有《觀世音菩薩符印一卷》及《六門陀羅尼經論並廣釋開决記》的佛教經卷。

這種道、佛兩經抄於同一寫卷正反兩面或者同一寫卷中同時體現了道、佛兩教思想的現象,敦煌遺書中還有不少的例證,如:S. 0189號《老子道德經》殘卷背面爲《妙法蓮華經二十八品品目》和“鳥形畫押”兩行、雜寫若干行;S. 4681正面僅存佛經十行,而背面爲《老子道德經下·河上公章句》殘卷;P. 2350號正面爲《道德經》、《十戒經》,其背面爲大乘四法經及其經論;P. 2406號正面爲《太上洞玄靈寶明真經科儀》,背面爲《佛名經》;P. 2688號《莊子·外物篇》殘卷背面有《維摩詰經疏釋》抄本;P. 3592號《老子道德經》係玄宗皇帝的御制寫本,背面另有佛典《醜女緣起》的抄寫;P. 2735號《道德經白文》殘卷爲至德二年(757)道人吴紫陽受戒所用之抄經,其背面亦有佛經《辯中邊論卷上》之注解;P. 3371號《大玄真一本際經卷第一護國品》其背面爲《阿毗達摩俱舍論本頌》等等。

對於以上的例證,人們尚能詮釋爲古人吝惜紙張所爲,然而P. 2004號《老子化胡經卷第十》寫本卷末鈐有“淨土寺藏經”印一枚,顯然提醒我們這類寫卷屬於佛教寺院有意保存的典籍。這種鈐署寺院藏印的道經,無疑昭示了佛教寺院正式納藏道家經典的事實,從而反映出盛唐時期的河西道教與佛教寺院有著交糅連理的情節。

敦煌道經中還有一些是瓜、沙本土道觀的道士在京所寫、後又流轉至敦煌得以保存。如上海圖書館078號《太玄真一本際經卷第二》寫卷題記文曰:“大周長壽二年(693)九月一日,沙州神泉觀道士索□□,於京東明觀爲亡妹寫本際經一部。”[①]貞松堂舊藏散字0689號《太玄真一本際經卷第五》題記稱:“沖虚觀主宋妙仙入京寫一切經,未還身故。今爲寫此經。”[②]所有這些,無疑是中原道教直接行化敦煌的真實寫照。

顯而易見,敦煌遺書中這類官方色彩極爲濃厚的中原道教寫本源源不斷地流入敦煌地區,瓜、沙本土道士孜孜不倦地抄寫出大量當時内地流傳的道經,以及敦煌本土道士遠赴中原兩京地區的道觀進行抄經的現象,無不折射出當時河西一帶在意識形態領域與中原傳統文化體系風從影襲、相與濡沫的時態。

二、李唐政治與中原道教的西漸

唐代初年的中國,由於李唐皇族同姓於老聃,便以老子後裔自許而極力推崇其道法。

貞觀十一年(637),唐太宗下詔自認本係“出自柱下”,宜闡玄化;又敕令玄奘譯《老子》爲梵文,欲使中華聖典傳佈西域,弘宣王猷。

延至高宗、武則天時期,二聖猶對道士款款引接、禮遇有加。其中著名者有潘師正、司馬

① 王卡《敦煌道教文獻研究——綜述·目録·索引》,中國社會科學出版社,2004年,第37頁。
② 《敦煌道教文獻研究——綜述·目録·索引》,第37頁。

承禎等輩,熙攘絡繹於洛都、嵩少間。又據《唐會要》卷五〇載,太子弘升儲,敕立東明觀。及孝敬升遐,尋敕令抄寫《一切道經》三十六部。當時"爲孝敬皇帝所寫的道經則超過七萬卷"①。

中原王室推挽道教的史況,敦煌遺書更有信息的透露。如英藏S. 1513號《老子十方像名經卷上》遺寶,卷端有御制"一切道經序",據考證其記事正是武后爲悼念孝敬皇帝而敕令抄寫的《一切道經》三十六部之一。參與這一活動的道門,不但有内地的道觀,也有敦煌道觀。如前文中提到的"入京寫《一切經》"的宋妙仙者,本乃敦煌沖虚觀的觀主。

玄宗時期,這種張揚道門的策略發揮得最爲淋漓盡致。這一點,在敦煌遺書中的道教典藏内可以找到恰切的例證。

開元二十一年(733),唐玄宗御注《道德經》並加疏義。敕令傳寫,分送宫觀,制令士庶均須家藏《道德經》一本②。敦煌遺書中,S. 4365號、P. 2823號、P. 3592號《老子道德真經注疏》殘卷,均爲唐玄宗御頒寫本流播敦煌地區的重要例證。

值得注目的是,法藏P. 3725號《老子道德經上》遺卷,卷末題記内有"國子監學生楊獻子初校,國子監大成王仙舟再校。開元廿三年(735)五月 日令史陳琛,宣德郎行主客主事專檢校寫書楊光喬,朝議郎行禮部員外郎上柱國高陽郡開國公楊仲昌,正議大夫行禮部侍郎上柱國夏縣開國男姚弈,金紫光禄大夫禮部尚書同中書門下三品上柱國成紀縣開國男林甫"。此"林甫"無疑爲當朝權臣李林甫,而姚弈乃宰相姚崇之少子。這些朝中位居顯赫的官員,適時服從了皇帝的號召而大事抄寫《道德經》並使之流傳至敦煌。

史籍記載,開元"二十六年(738)六月一日敕每州各以郭下定形勝觀寺,改以'開元'爲額"③。

又開元二十九年(741)正月,唐廷"制兩京、諸州各置玄元皇帝廟並崇玄學,置生徒,令習《老子》、《莊子》、《列子》、《文子》,每年准明經例考試"④。

英藏S. 6454號《十戒經》卷尾題記:"大唐天寶十載(751)歲次辛卯正月乙酉朔廿六日庚戌,敦煌郡敦煌縣玉關鄉豐義里開元觀男生清信弟子張玄辯……謹詣三洞法師中嶽先生馬奉受十戒十四持身之品,修行供養……",其中提到的"開元觀"必依開元二十六年唐廷上述詔敕而設立;而"謹詣三洞法師中嶽先生馬奉受十戒十四持身之品,修行供養"又如實印證了開元二十九的這一國家頒敕在河西地區得到了貫徹。

史載天寶二年(743)改西京玄元廟爲太清宫,東京爲太微宫,天下諸郡爲紫極宫⑤。而敦

① 湯用彤《從<一切道經>說到武則天》,《湯用彤學術論文集》,中華書局,1983年,第350頁。
② 《舊唐書》卷八《玄宗紀上》,第199頁。
③ 王溥《唐會要》卷五〇,中華書局,1955年,第879頁。
④ 《舊唐書》卷九《玄宗紀下》,第213頁。
⑤ 《舊唐書》卷九《玄宗紀下》,第216頁。

煌遺書P. 4053號文書中,即有敦煌紫極宫道士的活動記載[①]。從中再次顯示中原政教波及邊陲緑洲的信息。

另在敦煌爲數不多的道教齋文遺書中,英藏S. 3071號乃《道家爲皇帝祈福文》、S. 4652Va號亦《道家爲皇帝皇后祈福文》,這是兩件專爲皇室祈福的文書。

除此之外,法藏P. 2257號《太上大道玉清經卷第二》寫卷則有"天寶十二載(753)五月日白鶴觀奉爲皇帝敬寫"的尾題。而P. 2989號《靈寶金録齋儀》前半部爲道家祈禱文,内中多有頌揚大唐皇帝的語言。

由此可見敦煌道教社會對中原政權聲息的傾注與依賴。

敦煌本土道經題記中的寫經人、受戒者及傳度法師的姓名,似乎反映出奉道者主要是敦煌地區的漢人。如S. 2999號《太上道本通微妙經》、S. 3563號和P. 2475號《太玄真一本際經》三卷中的"道士索洞玄敬寫"的題記;P. 2350b號《十戒經》尾題中的"敦煌龍勒鄉常安里男官清信弟子李無上……今詣沙州敦煌縣效穀鄉無窮里三洞法師中嶽先生張(仁邃)求受十戒十四持身之品……"、以及前文S. 6454號《十戒經》中有"敦煌縣玉關鄉豐義里開元觀男生清信弟子張玄辯……謹詣三洞法師中嶽先生馬奉受十戒十四持身之品,修行供養……"的記録和P. 2806號的"神泉觀師范思莊"題名等等,大抵反映了邊地信教階層與内地信教者成分保持一律的人事特徵。

人們知道,敦煌雖爲東西往來民族的聚居區,但其主體居民自西漢以降則爲漢族移居河西的部落。尤其是張、索等世家大族,他們家資殷實,蜚聲河西,曾經出現過著名書法家張芝、索靖這樣的文人。這些世家大族不但掌控了敦煌的地方政權,並且還傾向於以中原模式參與當地的宗教管理。所以,包括道教在内的河西宗教在敦煌漢人社會中的擁有實體便可想而知了。

長安、洛陽兩京以及中原其他地區流通的道教經典,幾無例外都流傳至敦煌。在敦煌遺書中發現的道典,以唐朝内地流行最廣的《道德經》、《本紀經》、《太平經》、《靈寶經》、《上清經》、《老子想爾注》數量最多,可見當時河西與中土道教信仰態勢的一致性。

據考證,敦煌道教的興衰與中原道教的興衰在時間上基本保持一致:檢索敦煌遺書道經的抄寫年代,約在西元6世紀中葉至8世紀中葉,也就是北朝後期至李唐中期約二百餘年的時間。敦煌道經抄本題記中出現的年號,起於孫吴建衡二年(270),止於李唐至德二載(757),其中以唐高宗、武后至玄宗時期的年號爲最多。

大批道經集中在這一時期出現於敦煌,這與内地道教的影響是分不開的——建衡二年西晉政權已經有效地控制著樓蘭一帶的磧西,而敦煌當地出於對内地政教傳統的依賴,竟依然奉行著山河阻斷的吴朔——内地之與河西,漢地傳統是一種割捨不斷的紐帶。

---

① 周維平《從敦煌遺書看敦煌道教》,《中國宗教》2006年第6期,第22—25頁。

三、緑洲道教與中外文化交流

敦煌作爲民族宗教的彙聚地，道教在敦煌及絲綢之路沿綫傳播的歷史進程中，是否曾在少數民族中傳播，無疑是一個值得深入研究的問題。

從人類文化傳播的角度來看，道教既有向少數民族傳播大道的教義，那麽處於興盛時期的唐代道教，其在絲綢之路沿綫的傳道，必定會在西域少數民族中產生一定的影響[①]。我們知道，西晉時期吐魯番曾有早期天師道的符籙的出現，北朝時期關中的羌族部落亦有道教造像碑的修造。這些都反映了道教信仰在西北少數民族地區的流播。敦煌遺書中《老子化胡經》的傳寫，更從遺産實例角度説明道教確曾致力於向西域少數民族地區的傳播。

貞觀時代唐太宗敕令玄奘譯《老子》爲梵文，明顯含有從意識形態領域宣揚漢地文化的寓意——絲綢之路沿綫的古道緑洲有唐代道家遺書的發現，與李唐王朝遠播皇化有著極大的聯繫。又當玄奘翻譯《老子》時，特召道士蔡晃、成英等左右相助，這不僅顯示出當朝欲圖形成釋、老協作的場面，更透露出貞觀皇帝借重玄奘享譽西域的威名。

既然道教流傳於西域，那麽當地也必然會有供道教信徒修習和舉行宗教儀式的場所——宫觀——的存在。

西域的道教宫觀情況，史載不詳，衹有在出土文書中略知其一二。

敦煌遺書S.0367號《沙州伊州地志》中提到唐代伊州共有3座道觀，即伊吾縣的"祥犇觀"、"大尹觀"，柔遠縣的"天上觀"。可見敦煌地理文獻對磧西道教宫觀的關注。

又據龍谷大學所藏之大谷文書，我們得知高昌曾有"周樓觀"、"口湯觀"等等的存在[②]。從中不難看出西域道觀與中原文化保持有文化形態的一致性。

富於史學旨趣的是，地處西陲的吐魯番地區，隨著李唐國家鋭意推崇道教信仰政治意識的泛延，當地曾有域外移民改奉道教的事實。

吐魯番阿斯塔那189號唐墓，曾經出土一件《唐開元四年(716)籍後勘問道觀主康知引田畝文書》[③]。其中道觀主"康知引"的粟特身份，引起了學界的充分注意。這一出土文獻表明，至少在開元八年(720)唐廷敕令造籍管内道教時，遠離京都的西域一帶已有胡人移民乘勢加入道門的行列[④]。

日本龍谷大學藏橘瑞超西域劫卷530號，係齊梁道士陶弘景《本草集經注》的抄本遺書，内有"開元六年(718)九月十一日尉遲盧麟於都(洛陽)寫本草一卷"的題識。由此可知，吐魯

---

① 張澤洪《唐代敦煌道教的傳播》，《中國文化研究》2001年春季號，第59—64頁。

② 高昌曾有"周樓觀"、"口湯觀"的存在，參見小田義久主編《大谷文書集成》(全3册)，第1册，1984年；第2册，1990年；第3册，2003年；法藏館。

③ 唐長孺主編《吐魯番出土文書》第八册，文物出版社，1987年，第237頁。

④ 榮新江《唐代西州的道教》，《敦煌吐魯番研究》第4卷，北京大學出版社，1999年，第127—144頁。

番地區就連這類醫學之資料，亦有源出中州者——中西文化往來之廣泛、已貫穿於當年社會生活的各個領域。

四、結　語

通過對敦煌遺書中道教文卷相關内容及西域出土文物的分析，我們顯然可以看出，藏經洞如此豐富的歷史資料、無一不透露著中原政教文化在河西緑洲和磧西地區的傳播和弘揚，從而折射出中原王朝在邊遠地帶有效行使國家管理的信息——河西沿邊民俗世界的人文運轉，無時不與中原帝國的政教實力保持著同步的節律。當此之際敦煌地區的道教社會，其興衰消長正從一個側面傳達著中原文化波及四方的歷史脚步[1]。

（中國　龍門石窟研究院）

① 張乃翥《俄藏敦煌遺書若干殘卷與中古中原文化之西漸》，2009年9月聖彼得堡俄羅斯科學院東方文獻研究所－諾夫－米哈伊洛夫斯基宫舉辦"敦煌學：第二個百年研究視角與問題"國際學術討論會。

古靈寶經中的"三洞説"[①]

劉 屹

一、引 言

"三洞四輔"七部道書體制,是中古道藏的基本結構[②],也是中古道教最有特色的經教建設成就之一,有學者甚至以"三洞四輔"的成立,作爲道教正式形成的標志[③]。其中,"三洞"是指洞真部上清經、洞玄部靈寶經和洞神部三皇經,這是三組形成時間和所屬道派都不相同的道教經典。從歷史角度看,先有"三洞説",後有"四輔説"作爲補充。由於道教素來缺乏平實記録歷史的意識和傳統,關於道教"三洞説"的來歷,最早是見於佛教方面的記載,如北周釋道安《二教論》云:

> 靈寶創自張陵,吴赤烏之年始出。上清肇自葛玄,宋齊之間乃行。尋聖人設教,本爲招勸。天文大字,何所詮談?始自古文,大小兩篆。以例求之,都不相似。陽平鬼書,於是乎驗。晉元康中,鮑靖造三皇經被誅,事在晉史。後人諱之,改爲三洞。其名雖變,厥體尚存。猶明三皇,以爲宗極。斯皆語出凡心,寔知非教。不關聖口,豈是典經。[④]

釋道安的看法帶有佛教批判道教時固有的偏見和錯誤,如實際上靈寶經最早是假託葛玄所傳,上清經是東晉時丹陽許氏家族所傳,張陵與上清、靈寶和三皇本無關聯。但釋道安指出上清、靈寶和三皇經各有淵源,卻是事實。他所説的"三洞",是三皇經因鮑靖被殺之事,而被"後人諱之,改爲三洞",並非上清、靈寶和三皇這三部經被稱爲三洞[⑤]。可見三皇經本與

---

① 本文爲教育部"新世紀優秀人才支持計劃"(NCET-07-0567)、北京市"人才强教深化計劃"PHR200907111項目成果之一。

② 關於三洞四輔構成道藏的基本情況,見陳國符《道藏源流考》,1949年初刊;此據中華書局,1963年,第1—104頁。福井康順《道教の基礎的研究》,1952年初刊,此據京都法藏館,1987年,第137—170頁。吉岡義豐《道藏編纂史》,1955年初刊;此據《吉岡義豐著作集》第三卷、東京五月書房,1988年,第1—149頁。大淵忍爾《道藏成立史序説》,《道教史の研究》,岡山大學共濟會書籍部,1964年,第217—258頁。修訂稿見氏著《道教とその經典》,東京創文社,1997年,第1—72頁。並參Ōfuchi Ninji, "The Formation of the Taoist Canon", in Holmes Welch and Anna Seidel eds., *Facets of Taoism*, New Haven and London: Yale University Press, 1979, pp.253-267.

③ 小林正美《三洞四輔與"道教"的成立》,《道家文化研究》第16輯,三聯書店,1999年,第10—21頁。

④ 釋道宣《廣弘明集》卷八《二教論·明典真僞》,《大正藏》卷52,此據CBETA電子佛典2009年版,第140頁。

⑤ 三皇經爲三洞經,類似的説法還見於釋道宣《集古今佛道論衡》卷丙《太宗下敕以道士三皇經不足傳授令焚除事》,《大正藏》52卷,此據CBETA電子佛典2009年版,第386頁。

“三洞説”有著密切的關聯。到唐代,叛道入佛的釋玄嶷《甄正論》則稱:

> 又三洞之名,還擬佛經三藏。三洞者,一曰洞真,二曰洞玄,三曰洞神。此之謂三洞。洞者,洞徹明悟之義。言習此三經,明悟道理。謂之三洞。洞真者,學佛法大乘經,詮法體實相。洞玄者,説理契真。洞神者,符禁章醮之類。[①]

釋道安以三皇經稱三洞、釋玄嶷以上清、靈寶、三皇這三部經統稱爲三洞。這實際上暗示了道教三洞説形成過程中的不同階段。自《甄正論》關於“三洞”擬自佛教“三藏”之説一出,道教“三洞”與佛教“三藏”乃至“三乘”的關係,就成爲研討“三洞説”時首先不能回避的問題。對此,柏夷(Stephen R. Bokenkamp)先生已做了全面的回顧與闡述,説明道教的“三洞説”並非簡單模仿佛教,似已無需申論[②]。

其次是關於道教“三洞説”出現的時間和創立者。陸修静在437年所作的《靈寶經目序》中,已自稱爲“三洞弟子”,而在471年又作《三洞經書目録》。這兩處的“三洞”,都是指上清、靈寶和三皇這三組經典。陸修静儼然是明確史料所載的最早使用“三洞説”之人。所以,陳國符、福井康順、吉岡義豐等先生,都認爲“三洞説”是由陸修静在5世紀前期首創的[③]。大淵忍爾先生則認爲陸修静在437年提及的“三洞”,已是一個既成概念,陸氏不應該是首創者;“三洞”概念的出現應在公元5世紀初[④]。小林正美先生認爲“三洞説”有不同的含義,作爲道書分類的“三洞説”,最先出現在劉宋建立之後。他仍傾向於認爲陸修静是“三洞説”的首創者[⑤]。王卡先生認爲在東晉時代的許多道經中,都已初步形成了“三洞”概念,但其説法還不嚴格和統一;到劉宋陸修静整理道經,三洞遂正式成爲道教經典的分類標準[⑥]。柏夷先生也認爲陸修静不是“三洞説”的創立者,而是使“三洞説”得以在道教中正式確立的重要人物[⑦]。可見,多數學者都認爲陸修静是繼承了此前已有的“三洞”經書的傳統。

那麽,陸修静又是根依據什麽樣的觀念,將“三洞説”固定化爲代指上清、靈寶、三皇這三部經典?對此,盧國龍先生認爲:用“三洞”總括上清、靈寶、三皇三派經書,始於陸修静;但三洞經之名,出現在陸氏之前;陸修静對三洞的界定,是取則於《三皇經》的三洞經教法[⑧]。王宗

① 釋玄嶷《甄正論》卷上,《大正藏》卷52,此據CBETA電子佛典2009年版,第560頁。

② Stephen Bokenkamp, “Lu Xiujing, Buddhism, and the First Daoist Canon”, Scott Pearce, Audrey Spiro, and Patricia Ebrey eds., *Culture and Power in the Reconstituion of the Chinese Realm, 200-600*, Harvard University Press, 2001, pp.181-199.

③ 分别參見《道藏源流考》,第1—2頁;《道教の基礎的研究》,第164—170頁;《吉岡義豐著作集》第三卷,第22—26頁。

④ 《道教史の研究》,第259—276頁;“The Formation of the Taoist Canon”, pp.258-267;《道教とその經典》,第12—41頁。

⑤ 小林正美《六朝道教史研究》,1990年日文初版,此據李慶譯本,四川人民出版社,2001年,第212—218頁。並參氏著《中國の道教》,1998年日文初版,此據王皓月譯本,齊魯書社,2010年,第68、254—258頁。

⑥ 任繼愈主編《中國道教史》,1990年出版;此據中國社會科學出版社,2001年增訂本,第159頁。

⑦ “Lu Xiujing, Buddhism, and the First Daoist Canon”, p.183.

⑧ 盧國龍《中國重玄學》,人民中國出版社,1993年,第40—42頁。

昱先生認爲在陸氏之前問世的靈寶經中,就有了"三洞"的說法。他注意到在上清經和三皇經中,"三洞"經典的觀念並不强烈,陸修静以三洞總括道經,應該主要是受靈寶經既有觀念的支配①。王承文先生也認同"三洞"的思想最早見於三皇經;而古靈寶經對《三皇經》的"三洞"思想繼承和發展,並使之具有後來道教"三洞經書"的真正涵義。他特别强調陸氏的"三洞"思想,完全是來源於古靈寶經②。吕鵬志先生則不同意將"三洞"一詞最早源頭追溯到三皇經,而認爲古靈寶經中三洞分類法應是從上清經系内部向外擴展而形成的;但他並不否認古靈寶經的三洞説具有率先融合多種道教傳統的意義③。可見,陸氏"三洞經書"觀念的直接來源,也逐漸地被確指和固定在古靈寶經中。

看來,關於"三洞説"的來源,前賢的認識大體經歷了三個階段:第一階段,在最初討論此問題時,籠統地認爲陸修静是"三洞説"首創者;第二階段,關注到陸氏之前已經出世的上清經和三皇經,乃至《洞淵神咒經》中,都已有了"三洞"之名和"三洞經"的事實。第三階段,認爲古靈寶經中也有"三洞説",並直接影響到陸修静對道教"三洞"的建構。這顯示了道教學界對"三洞説"這一重要問題的認識,正符合幾代學者前後相繼、層層遞進、逐漸深化的學術認知規律。

根據陸修静《靈寶經目序》和《三洞經書目録》,特别是敦煌P.2861.2+2256所載的古靈寶經目録,古靈寶經分爲"元始舊經"和"仙公新經"兩組。前者應有36卷,到471年著録時,仍祇有21卷已出,15卷未出;後者有11卷。長期以來,學者們都認爲元始舊經已出21卷的作成時間,要早於仙公新經(除去《靈寶五符序》)。多數學者認爲21卷元始舊經,是在隆安末年(公元400年左右)葛巢甫"造構靈寶"至437年陸氏作《靈寶經目序》之間出世的;仙公新經則是在晉末宋初作成的④。小林氏雖也認爲仙公新經是在晉末宋初作成的,卻提出元始舊經的作成要晚至420年前後⑤。總之,雖各有不同,但元始舊經早於仙公新經,是前賢研究古靈寶經的共同出發點。

如果按照這樣的思路來看待古靈寶經中的"三洞説",就會産生兩方面的疑問:第一,元始舊經是從宇宙開闢之前的原初道氣所化而成的天文玉字轉化而來的⑥,本身具有神聖的來源,是宇宙萬物的根本。有學者還特别强調元始舊經具有超淩此前一切經教思想(包括佛教

① 王宗昱《三洞緣起》,2000年初刊,此據氏著《〈道教義樞〉研究》,上海文化出版社,2001年,第127—135頁。

② 王承文《敦煌古靈寶經與晉唐道教》,中華書局,2002年,第159—266頁。

③ 吕鵬志《唐前道教儀式史綱》,中華書局,2008年,第241—242頁,特别是注文部分。

④ 大淵忍爾在1974年就確立起這樣一個古靈寶經的出世過程,並被後來的大多數學者所遵循。其最有代表性的論述見氏著《道教とその經典》,第73—218頁。

⑤ 《六朝道教史研究》,中譯本,第129—175頁。

⑥ 關於古靈寶經的天文觀念,見吕鵬志《早期靈寶經的天書觀》,2002年1月會議論文,收入郭武主編《道教教義與現代社會》,上海古籍出版社,2003年,第571—597頁。王承文《敦煌古靈寶經與晉唐道教》,第740—789頁。謝世維《聖典與傳譯——六朝道教經典中的"翻譯"》,《中研院中國文哲研究所集刊》第31期,2007年,第185—233頁。

在内)的獨尊地位[1]。既然如此,爲何古靈寶經會一方面强調自己的至尊經德,另一方面卻又認同把上清經排在首位,靈寶經居於次席的三洞位序?“三洞説”的經教思想,與古靈寶經自尊自重的教義思想是否存在矛盾之處?第二,正如此前學者研討時已經指出的,“三洞説”在元始舊經和仙公新經中出現的情況很不均衡。在元始舊經中,衹是偶爾出現“三洞”之名,並無洞真、洞玄、洞神這樣三洞的明確表示。“三洞”觀念比較明顯而集中地出現在幾部仙公新經中。爲何晚出的仙公新經會較多地出現“三洞説”?難道仙公新經並不認可元始舊經試圖確立的靈寶經獨尊地位?仙公新經和元始舊經在經教思想上是否存在某些明顯差異?

總之,在現有的古靈寶經形成歷程背景下看“三洞説”,似乎總有一些需要曲折解釋也未必説得通的地方。本文希望嘗試一種關於古靈寶經形成過程的新思路,能將“三洞説”在古靈寶經中的來龍去脈給予一種新的解釋。

二、古靈寶經中“三洞説”的不同表述類型

在以往的研究中,大淵、小林和王承文等先生,都詳細討論過古靈寶經中幾乎所有“三洞”一詞的用例。但他們在對大多數材料的理解上,都存在明顯的不同。如大淵氏認爲元始舊經中出現的“三洞”、“三洞寶經”等觀念,就是三洞經書之意,是東晉末靈寶派融合江南地區上清、三皇經派後形成的獨有概念[2]。小林氏認爲元始舊經並不是在東晉末作成的,且現存元始舊經中“三洞”、“三洞寶經”等概念,幾乎都不是三部道書的意義。他甚至認爲元始舊經中並沒有確鑿的“三洞”經書的概念,“三洞”衹是劉宋初年的天師道道士在仙公新經中提出的[3]。王承文先生一方面認爲古靈寶經中的“三洞”,已明確是指上清、靈寶、三皇等三組道經,另一方面卻又説某些元始舊經中的“三洞寶經”、“三洞真經”,專指《靈寶赤書五篇真文》這一種靈寶經[4]。學者意見如此的分歧,也許正説明古靈寶經中“三洞”概念的不統一。而這本身就是一個有趣的現象:如果古靈寶經是在晉末到宋初的二三十年間由彼此密切相關的人在大體相近的時間内作成的,爲何會在“三洞”概念的理解上有如此大的差異?但首先要確認的是,這種差異究竟是學者認知角度不同所致,還是真的由於古靈寶經自身存在彼此矛盾?爲避免重新陷入對每個“三洞”用例的多重性解釋的困局,我嘗試將古靈寶經中出現的“三洞説”材料進行歸類處理,大致歸爲三種不同的表述類型。

---

① Stephen R. Bokenkamp, “The Silkworm and the Bodhi Tree: The Lingbao Attempt to Replace Buddhism in China and Our Attempt to Place Lingbao Daoism”, in John Lagerwey ed., *Religion and Chinese Society*, Volume Ⅰ: *Ancient and Medieval China*, Hong Kong: The Chinese University Press, 2004, pp.317–339.

② 《道教とその經典》,第12—41頁。

③ 《中國的道教》,中譯本,第254—258頁。

④ 《敦煌古靈寶經與晉唐道教》,第185—195、236頁。

A類型表述

我將最符合通常所理解的“三洞説”，即大洞或洞真上清經、洞玄靈寶經、洞神三皇經這樣的三洞，定義爲“A類型”表述。古靈寶經中屬於A類型三洞説表述的有：

元始舊經《洞玄靈寶自然九天生神章經》，其開篇的《三寶大有金書》云：天寶丈人於龍漢元年化生爲天寶君，是大洞之尊神，出書；靈寶丈人於龍漢開圖，化生爲靈寶君，爲洞玄之尊神，出書；神寶丈人於赤明元年化生爲神寶君，爲洞神之尊神，出書。這裏將天寶君與大洞尊神及大洞經書、靈寶君與洞玄尊神和經書、神寶君與洞神尊神及經書對應起來，又强調説：“此三號雖年殊號異，本同一也，分爲玄元始三氣而治。”這是將大洞、洞玄和洞神這三洞尊神和三洞經書，都歸結爲同一個原始之氣，又化分爲三氣，因而三洞共有一個來源。並云：“《九天生神章》，乃三洞飛玄之炁，三合成音，結成靈文，混合百神，隱韻内名，生炁結形，自然之章。”[①]小林氏指出開篇的這部分，即他所言的《序》的前半部分，並不是《九天生神章經》最初的内容，而是後加的；此經原初的面貌，應該是以元始天尊爲主神開篇的[②]。我目前認爲這是很有可能的。三寶君即三洞尊神，並與三洞經書相對應的内容，是來自於《三皇經》，也是古靈寶經中“三洞説”的直接來源。但如果這部分真是後加上去的，而原先由元始天尊直接説法的部分，實際上並未涉及三洞的概念。所以，《九天生神章經》中的三洞，以及三寶君和三洞尊神都可以歸結爲元始天尊一尊，從而三洞經書也都來自同一個根源的觀念，也許都不是此經最初作成時就有的[③]。

元始舊經《洞玄靈寶金籙簡文三元威儀自然真經》，此前的研究都是根據傳世道典中對此經零星的引文，現有《永樂大典》保存的殘本和向達先生摹抄本敦煌殘卷，可以明確而完整地看到其中的三洞觀念[④]。該經序言部分云：

> 大洞真經，幽升之道，所營一種，拔度七玄，福流一門。靈寶大乘，普度天人，福逮一切，生死獲恩。皇文大字，通神致靈。三洞寶經，自然天文，並是度身升玄之法。修之者，馳騁龍駕，白日登晨。奉之者，身度八難，免諸苦塵，七祖生天。見之者，精心信向，世生善緣。[⑤]

---

① 張繼禹主編《中華道藏》，華夏出版社，2004年，第3册，第79頁上欄至下欄。

② 《六朝道教史研究》，中譯本，第205—228頁。小林氏認爲這裏的“三洞飛玄之炁”與三洞説也無關，見《中國的道教》，中譯本，第256頁。

③ 上承文討論此經時，顯然是將其作爲一個整體來看待的，見《敦煌古靈寶經與晉唐道教》，第170—185頁。但如果不正面回應小林氏關於此經兩部分先後作成的意見，就無法確認三寶君最終歸於元始天尊是此經的原貌，從而也就使得對古靈寶經在承認三洞説的同時又强調靈寶經核心地位的論證，失去一個重要的支持。

④ 關於《金籙簡文經》的最新研究，詳見拙稿《向達先生摹抄本〈上元金籙簡文〉殘卷重識》，《敦煌文獻・考古・藝術綜合研究——紀念向達教授誕辰110週年國際學術研討會論文集》，中華書局，2011年，第535—548頁。

⑤ 《永樂大典》卷一三一〇，此據中華書局，1986年影印本，第9册，第8718頁上欄

在《上元金籙簡文》正文的前四條威儀，分别是“修洞天威儀”、“修洞玄威儀”、“修洞神威儀”、“三洞寶經威儀”[1]。“洞天”與大洞真經相對應，則應該是指上清經無疑。“洞天”還見《洞玄靈寶二十四生圖經》[2]。洞玄、洞神分别指靈寶和三皇經。這也是元始舊經中少見的、明確將“三洞寶經”對應爲洞天（真）、洞玄、洞神這三組道經的説法[3]。《九天生神章經》和《金籙簡文經》中的三洞，都是指大洞（洞真）、洞玄和洞神。事實上，這種相對而言最規範的“三洞説”，在元始諸經中並不是通例。

在仙公諸經中，A類型的表述相對多一些。如《洞玄靈寶威儀真一自然經訣》，該經的敦煌寫本P.2356所言的“八難”之中，有“得見洞真、洞玄、洞神，太上三洞寶經，尊奉讀誦，供養燒香，難也”[4]。同經的另一敦煌殘本P.2403，其正文提到了“若洞神、洞真，可同游耳。”結合前面的殘文，意即修持洞玄靈寶經的道士，不可與黄赤道士、法師雜處；而修行洞神、洞真經的道士，則可以與黄赤道士、法師同游。可見靈寶經的地位與上清經和三皇經相比具有特殊性。其下有小字云：“仙公曰：洞真，卅九章是也。洞神，曰洞仙，太上三皇天文是也。洞玄，靈寶是也。上清三洞主尊之書。”[5]如果P.2403真是《真一自然經訣》的殘本，則顯然仙公所傳諸經中，洞真上清經、洞玄靈寶經、洞神三皇經這三洞經書的觀念，已然確立了。並且洞真上清經所指主要是《大洞真經》三十九章，因爲當時大部分上清經雖已造作出來，但還没有廣佈行世。所謂“上清三洞主尊之書”中的“上清”，並非是指上清經，也不是説洞玄靈寶經是三洞主尊之書，而是指這三洞經書是三洞尊神所出所傳，如同在《九天生神章經》中所見那樣。三洞尊神各主一洞經書，還没有超越三洞之上的元始天尊。這對於理解仙公諸經的“三洞説”是一個關鍵點：仙公新經認爲三洞各有來歷和主尊，即三洞主尊；仙公新經並没有像元始舊經認爲的，三洞經書都出自元始天尊的觀念。

同屬仙公新經的《上清太極隱注玉經寶訣》云：

> 上清之高旨，極真之微辭，飛仙之妙經也。靈寶經，或曰洞玄，或云太上昇玄經，皆高仙之上品，虚無之至真，大道之幽寶也。三皇天文，或云洞神，或云洞仙，或云太上玉

---

① 《永樂大典》，第8718頁下欄；向達摹抄本，見榮新江編《向達先生敦煌遺墨》，中華書局，2010年，第46頁。並參吕鵬志《唐前道教儀式史綱》，第144—145頁。

② 《洞玄靈寶二十四生圖經》，其名得自“三部八景二十四圖”，小林氏指出此經出現的三洞，是指體内上中下三部的洞天、洞玄、洞靈，而非三洞經書的意思。他還認爲陸修静《太上洞玄靈寶授度儀》中出現的“三洞寶經”一詞，就是指《二十四生圖經》，見《中國的道教》，中譯本，第255、256頁。這樣的三洞説，在古靈寶經中算是特例，暫不擬將其歸類分析。

③ 大淵氏認爲《妙門由起》節引《靈寶金籙簡文三元威儀自然真經》序言部分説到的“三洞寶經”，就是上清、靈寶、三皇經，而小林氏認爲這條引文已非晉末宋初《金籙簡文經》的原文，而是唐代新造的僞經。見《中國的道教》，中譯本，第257—258頁。我認爲《金籙簡文經》並不存在唐初重新造作的可能，序言和正文中關於三洞寶經的説法，應該就是晉宋時代古靈寶經的原貌。

④ 《中華道藏》第4册，第98頁上欄。

⑤ 《中華道藏》第4册，第98頁中欄

策。此三洞經符，道之綱紀，太虛之玄宗，上真之首經矣。豈中仙之所聞哉。[1]

這裏的"三洞經符"無疑也就是上清、靈寶和三皇經符。《上清隱注玉經寶訣》和前引《靈寶威儀經訣》，都將三皇經稱作"三皇天文"，而《上元金籙簡文》中僅稱三皇經爲"皇文大字"。這其間還是有區別的：三皇經最早確曾被稱爲天文，但元始舊經一出，靈寶天文被認爲是宇宙開闢之炁凝結成的天文玉字，是最尊貴的天文。《上元金籙簡文》屬於元始舊經，自然不再突出三皇經原有的天文性質。《金籙簡文》其後又說"三洞寶經，自然天文"，那是在認爲三洞經書都出自元始天尊的觀念下的認知，並不是單單承認三皇經的天文。而《上清隱注玉經寶訣》和《靈寶威儀經訣》不以靈寶經，卻以三皇經爲天文，說明其時並沒有靈寶天文的明顯意識。這還可從下面討論三洞經來源和所在的文字中得到印證。

仙公諸經很強調"三洞大經"和"三洞大符"的概念。"三洞大經"即上清、靈寶和三皇經無疑。《仙人請問本行因緣衆聖難經》中，葛仙公自稱在得道成仙的歷程中，曾經"爲諸人作師，志大乘行，常齋戒讀經，並賫珍寶，詣大法師，受三洞大經，供養禮願，齋戒行道，服食吐納"[2]。"三洞大符"則見於《上清隱注玉經寶訣》，云：

太上大隱符九首，日正中以水頓服之，千日則出入無間，隱見在意，爲仙人矣。佩靈寶五符於身，則乘龍駕氣，經歷水火，五帝扶翼，遠游高翔，亦爲仙也。佩五嶽真形，佩三洞大符，不得近房室，交接陰穢，必死不疑，永無仙期，可不慎哉。[3]

可見"三洞大符"即上清經的太上大隱符、靈寶經的靈寶五符和三皇經的五嶽真形符。這裏所言的修道法門，還停留在誦經佩符、甚至是服符引水、不近房室等具體的道術層面。仙公諸經雖提及了大乘度人，但其總體上漢晉仙道技術的色彩還是很明顯的。如果元始舊經確立的靈寶天文經教思想在前，後出的仙公新經卻還停留在漢晉仙道技術層面，就有些不符邏輯了。

正如《衆聖難經》中葛仙公自言，從大法師那裏領受"三洞大經"，是得道成仙的關鍵前提。而有資格傳授三洞大經、佩帶三洞大符的人，就是所謂的"三洞法師"，這一稱呼在元始舊經和仙公新經中都出現過。P.2403《靈寶威儀經訣》中"道言：世人有宿緣，當得供養太上三洞寶經法師一人，勝黄赤道士千、阿羅漢百……子得供養三洞法師。仙公曰：靈寶文，亦包諸經，可名三洞法師也。"[4]明了仙公諸經中"三洞大經"的觀念，則這裏的"靈寶文"應該是指

① 《中華道藏》第4册，第88頁上欄。

② 《中華道藏》第4册，第128、132頁下欄。

③ 《中華道藏》第4册，第86頁中欄。

④ 《中華道藏》第4册，第98頁中欄。

靈寶經全部(具體説是仙公新經的全部),"三洞法師"顯然不應該是專門傳授某一部靈寶經的道士。

B類型表述

我將洞真、洞玄、洞神三洞經,與《道德經》或《五千文》並列的做法,定義爲古靈寶經中"三洞説"的"B類型"表述。這樣的表述,大概衹在仙公諸經中看到。如P.2356《靈寶威儀經訣》云:

> 太上靈寶洞玄天書,道之至真,尊大無上。諸道士、沙門、百姓子、男女人,欲棲名山,清静無爲,永絶世務,志學仙道,長齋幽林,讀《道德五千文》、洞真玄經卅九章、消魔智慧,舉身白日升天,而無是經,終不得上仙太真之道,永享無數劫。[1]

這裏提到了三洞中的洞玄靈寶和洞真上清,以及《道德經》,並説如果没有靈寶經,即便誦讀《道德經》和上清經,也不可能成仙。《太極真人敷靈寶齋戒威儀諸經要訣》中説:

> 天地有終始,故有大小劫,諸經亦隨之滅盡也。後代聖人更出法,唯道德五千文、大洞真經、靈寶,不滅不盡,傳告無窮矣。[2]

同樣也是將上清、靈寶與《道德經》並舉,還説這三種道經,可以在天地壞滅之時仍然長存不滅。《上清太極隱注玉經寶訣》云:

> 乃開八色之蕴,陳無上之寶藏,而執讀大洞洞玄、道德尊經、八素隱篇、金真玉光、消魔散靈、招仙步虚、飛行羽經,清音霄暢,萬真降庭。[3]

其後,《上清隱注玉經寶訣》還分别説明傳授道德經法、大洞真經法、太上靈寶洞玄經法、太上三皇天文等的具體威儀,更是明顯的以三洞與《道德經》並列的做法。《太極左仙公請問經》卷上云:

> 道家經之大者,莫過五千文、大洞玄真之詠也。此經虚遠,誦之致大聖,爲降雲車寶蓋,馳騁龍馬,白日升天。五千文是道德之祖宗,真中之真,不簡穢賤,終始可輪讀……

---

① 《中華道藏》第4册,第97頁中欄。
② 《中華道藏》第4册,第108頁下欄。
③ 《中華道藏》第4册,第84頁上欄至中欄。

洞真道欲成，可誦之以致雲龍。不得人間詠之，人間詠之，大魔王敗之也。洞玄步虛詠，乃上清高旨……亦得終始修詠，以齋戒也。洞真可終不可始，始之者鮮有得道者也。其餘經，各有次第階級，不可超矣。[①]

意即《道德經》是可以終始輪讀的，洞玄靈寶經也可終始修詠，而洞真上清經是可終不可始的。這也暗示了上清經在修道的階位上是最高的，所以上清經不適合在一開始學道時就去修行。

仙公諸經在談及三洞經與《道德經》的來歷時，也自有特點。如《太極左仙公請問經》卷下云：

道德上下經，及洞真、洞玄經，三皇天文、上清衆篇詠等，皆是太上虛皇、衆真十方自然真仙，及帝君之隱位，及諸天大聖衆、諸天宫殿城臺，山海立池，或是太上之靈觀，自然之寶闕，並諸天之日月星辰，城郭及門户之銘，或是大魔王官屬之内諱密字、官室者處所，太上故撰而爲文也。[②]

亦即説，《道德經》和三洞經，都是由太上虚皇根據天上仙界的城郭、門户之銘，與魔王官屬内諱等撰文而成的。之所以這樣説，是因爲仙公諸經還特别强調誦經的功效，這些經典都要被修道者反復誦讀，而知曉神界銘文和魔王的名號，是關涉到誦讀效驗的關鍵。但這樣的觀念，與元始舊經所宣揚的靈寶天文的經教思想是不盡相符的。進而，《上清隱注玉經寶訣》中還講到三洞經的所在，云：

緣那羅衛之國，昆侖人鳥之山，元始天王所别治，七寶宫室，高臺淩天。西王母初學道，亦登此山。其上三洞經悉具，書虛中作經，一字方一丈也。是山真形圖至重，服佩，便得三洞之玄真矣。[③]

元始天王是元始天尊主神地位確立之前，來自上清經系統的一個神格。西王母曾學道的昆侖人鳥之山，更是多見於漢晉仙道傳統。緣那羅衛國也與元始舊經中元始天尊居於大羅天之上的七寶玄臺的説法不同。我認爲這也暗示了《上清隱注玉經寶訣》作成時，還没有元始天尊和元始舊經。否則，元始天尊傳佈靈寶天文、靈寶天文在大羅天上的觀念已成，仙公新經爲何會説緣那羅衛國的昆侖山是元始天王的别治，三洞經都在此山之上？

---

① 《中華道藏》第4册，第120頁上欄。
② 《中華道藏》第4册，第124頁下欄至125頁上欄。
③ 《中華道藏》第4册，第87頁上欄。

C類型表述

古靈寶經中三洞説的“C類型”表述，即將“三洞”作爲一系列經題中的一種，完全没有作爲上清、靈寶、三皇三洞經集合的意思。而這樣的用法，主要出現在元始舊經當中。如《太上洞玄靈寶赤書玉訣妙經》卷下的“玄都傳度靈寶五篇真文符經玉訣儀式”，是由已經領受靈寶五篇真文的道士，將五篇真文及相關的符經玉訣再傳授給其他道士的儀式。傳授者自稱爲“靈寶洞玄某岳先生臣某甲稽首再拜，死罪頓首，上言云云”，説到：“臣……身帶靈策，上清金書、三洞寶經、紫文丹章、五帝赤書、靈寶洞玄五篇真文。”[①]這裏的“三洞寶經”，小林氏認爲與“上清金書”、“紫文丹章”、“五帝赤書”、“五篇真文”等，都是修飾《五篇真文》的美稱。王承文認爲“三洞寶經”就是指《五篇真文》[②]。無論如何，這裏的“三洞寶經”一詞，在一連串的具體名詞之中，顯然不是作爲“三洞經書”的總稱來用的。

原本屬仙公系經典，現在卻列入元始舊經的《洞玄靈寶玉京山步虚經》云：

> “三界九地，大劫之周，陽九百六之運，水火之災，亦皆消化。玉清上道、三洞真經、神真寶文、金書玉字、鳳篆龍編，並還無上大羅天中玉京之中七寶玄臺，災所不及。”又云：“山上七寶華林，皆作上清三洞道德玄經文章。”[③]

如果結合前引P.2403《靈寶威儀經訣》中“上清三洞主尊之書”的説法，則這裏的“上清三洞道德玄經”應該是指上清、靈寶和三皇這三洞經與《道德經》。由此也可證明《玉京山經》原本確有鮮明的仙公系經典的特徵。大劫之周，天地萬物毀壞消化，唯有一批特殊的道經能夠還歸大羅天。這一觀念應該來自於前文所引述的仙公新經《敷齋經》説天地壞滅時，唯有五千文、洞真、靈寶經不滅的觀念。

不僅如此，元始舊經《太上洞玄靈寶諸天靈書度命妙經》中天尊言：

> 我歷觀諸天，從億劫以來，至乎今日，上天得道高聖大神，及諸天真人，三清九宫五嶽飛仙之人，莫不悉從靈寶受度，而得爲真仙者也……斯經尊妙，度人無量。大劫交周，天崩地淪，四海冥合，金玉化消，萬道勢訖，而此經獨存，其法不絶。凡是諸雜法、導引養

---

① 《中華道藏》第3册，第46頁下欄。

② 吕鵬志也認爲這裏的“三洞寶經”是修飾的用法，而非特指《五篇真文》，見《唐前道教儀式史綱》，第242頁注文。

③ 《中華道藏》第3册，第70頁中欄、下欄。此經末尾還有介紹從葛玄以下至葛洪的葛氏道傳承，其中提到葛玄所授爲“上清三洞太真道經”。因爲《步虚經》最早的版本衹有目前《道藏》本十首步虚吟之前的部分，所以，末尾部分出現的“三洞”暫不討論。詳見拙文《論古靈寶經〈昇玄步虚章〉的演變》，Florian C.Reiter ed., *Foundations of Daoist Ritual: A Berlin Symposium*, Harrassowitz Verlag, 2009, pp.189-205. 王承文認爲這裏的“三洞真經”，仍是指《靈寶五篇真文》這一種經。見《敦煌古靈寶經與晉唐道教》，第236頁。

> 生法術、變化經方、及散雜俗,並係六天之中、欲界之内,遇小劫一會,其法並滅,無復遺餘。其是太清雜化符圖、太平道經、雜道法術、諸小品經,並迴旋上下十八天中,在色界之内。至大劫之交,天地改度,其文仍没,無復遺餘。其玉清上道、三洞神經、神真虎文、金書玉字、靈寶真經,並出元始,處於二十八天無色之上。大劫周時,其文並還無上大羅中,玉京之山七寶玄臺,災所不及。①

這裏首先將道經分爲三個等級,最低一級是在小劫來臨之時就會消化的,中等級的是在大劫之時也會消化的,最高一級的是在大劫之時也不會消化的。其次是强調了靈寶經的重要性,即"莫不悉從靈寶受度"。三是將大劫之時永不消化的玉清上道、三洞神經、神真虎文、金書玉字、靈寶真經等,都歸爲是元始天尊所出。這樣,元始天尊就不僅是靈寶經的傳佈者,也是上清經和三皇經的始出者。這應該是三洞經書已經固定化爲上清、靈寶和三皇經,且元始天尊不僅是靈寶經的主神,也成爲三洞經教統一的主神之後,纔會有的觀念。因此,我懷疑《敷齋經》、《玉京山經》、《度命妙經》這三者關於天地淪壞之時,不同等級道經的不同命運的思想,是有先後遞進發展關聯的。由此不僅可以考慮到屬於仙公新經的《敷齋經》作成最早,而且還可進一步考慮《度命妙經》或許並不是最早出世的一批元始舊經,至少應是在《玉京山經》之後纔問世的。

以上三種類型的三洞説表述,A類型是最直接和最自然形成的。因爲在仙公諸經問世的5世紀初,上清經和三皇經都早已造作出來,儘管傳佈的範圍還有限。作爲仙公諸經的主要造作者,葛巢甫爲代表的葛氏道中人,一方面從葛洪《抱朴子》時代開始就非常熟悉《三皇文》和《五嶽真形圖》等三皇經的傳統,一方面又與傳習上清經的許氏家族有姻親關係,因此仙公諸經很自然地會把自己的靈寶經與上清經和三皇經牽扯到一起來。而B類型的表述,則是在此三洞的基礎上再强調了《五千文》的重要地位,誦讀《五千文》具有神效,再加上仙公諸經中還多次見到三天法師張道陵,所以,這確應是來自天師道的影響。A、B兩種類型的表述,在仙公諸經中往往是同時出現的,兩者似乎相輔相成,並不互相排斥。這是仙公諸經對自然而成的三洞説的一個重要補充,畢竟《五千文》對於道教的作用是不能忽視的。

C類型的表述,既不是嚴格意義上的三洞説,也根本不提《五千文》,衹是借用了"三洞寶經"、"三洞真經"、"三洞神經"的名義。也許正如小林氏所説,起到的衹是修辭的作用。假如認爲集中了C類型用法的元始舊經作成在前,就要面臨如下的推理:從4世紀甚至更早就已形成的三皇、上清和靈寶的傳統,已經形成了事實上的三洞經書;5世紀初的元始舊經卻對此視而不見,反而將"三洞"一詞抽象化和修辭化;其後的仙公諸經不僅不遵奉元始諸經確立的

① 《中華道藏》第3册,第744頁下欄至745頁上欄。王承文對此的討論見《敦煌古靈寶經與晉唐道教》,第58—59、193—194頁。

靈寶天文經教，而且還重拾舊有的傳統，將三洞逐一落實爲上清、靈寶和三皇經。這樣的理解顯然是頗費曲折，而不合常理的。相反地，如果認爲5世紀初先行作成的仙公諸經，很自然地繼承了鮑靖、葛洪以來的傳統，又在《三皇經》"三洞"觀念啟發下建立起了上清、三皇、靈寶的三洞經書體系，再根據實際需要而加入了《五千文》。而隨後作成的元始諸經，因爲要强調靈寶天文和元始天尊的絶對崇高地位，從而不再遵從仙公諸經所確立的靈寶經位居三洞之中的位序，將"三洞"一詞做了抽象化和修辭化的用法。我想這樣的推測，可能更順乎邏輯一些吧。

三、幾點啟示

這樣看來，大淵氏籠統地認爲元始舊經中出現的"三洞"就是三洞經書，從而認爲東晉末年作成的元始舊經中已有三洞經書的概念，這個看法的確是有問題的。小林氏因輕易否定了《靈寶金籙簡文三元威儀經》的可靠性，進而否認元始舊經中有三洞經書的觀念，也是值得商榷的做法。至於"三洞寶經"在《赤書玉訣妙經》中專指《靈寶赤書五篇真文》，而在《授度儀》中卻專指《二十四生圖經》，也衹能看作是小林氏和王承文先生的仁智之見。但如果他們的意見有可取之處，也就意味著：元始舊經中雖然屢次出現了"三洞"一詞，卻並没有形成固定化的三洞即上清、靈寶、三皇三部經書的道典構成模式。事實上，如果相信元始舊經是以尊崇靈寶天文絶對本源性和元始天尊無上至尊地位爲其鮮明特點的，就不難理解爲何元始諸經並不熱衷於三洞説。因爲三洞説無法回避的是上清經處於修道的最高階位，靈寶經衹能居於次席。所以，元始諸經採取的是將"三洞説"抽象化和修辭化，不去正面觸碰元始諸經在三洞經書中的位序問題。

但爲何元始舊經中的《上元金籙簡文經》會有與仙公諸經最爲接近的三洞説？我認爲這關涉到元始諸經形成的先後問題。因爲《金籙簡文經》是在陸修静《太上洞玄授度儀表》中就提到的，而《授度儀》的作成時間，我考訂是在陸氏作《靈寶經目序》的同一年，即437年。在《靈寶經目序》中，陸氏稱當時的元始諸經"十部舊目，出者三分"。亦即説計劃造作的36卷元始舊經中，衹有十分之三已經造作出來。而《金籙簡文經》顯然就是這"出者三分"之列的[1]。與《金籙簡文經》同樣作成於420—437年間的，大約有10卷的元始舊經，它們與仙公諸經應該有著某些天然的聯繫，還需要今後進一步的研究。但至少這第一批元始諸經的作成與仙公諸經作成時間相近，這使得《金籙簡文經》能有和仙公諸經近似的三洞説。而在陸續後出的元始舊經中，靈寶天文和元始天尊至尊無上的觀念逐步確立，原有的三洞説就不再適合新的靈寶經教了。因此，從"三洞説"也可以看出，元始諸經内部並不是一個統一的整體，不可能在437年就有21卷之多，而應該是分階段逐漸形成21卷的規模。這是三洞説對於了

---

① 詳見拙稿《論古靈寶經的"出者三分"》，"百年敦煌文獻整理研究"國際學術討論會論文，杭州，2010年4月。

解元始諸經形成過程的啟示。

仙公諸經將《道德經》與三洞經並列的做法,應該說是一個普遍的現象,說明仙公諸經並不堅守三洞經書就是最高經教法門的觀念。關於仙公諸經中《道德經》得以與三洞經並列的原因,《敷齋經》云:

> 太極真人曰:唯道德五千文,至尊無上正真之大經也。大無不包,細無不入,道德之大宗矣。歷觀夫已得道真人,莫不學五千文者也。尹喜、松羨之徒是也。所謂大乘之經矣。又大洞真經三十九章,不得人間誦之。所以爾者,是真道幽昇之經也……詠之一句,諸天爲設禮,況鬼神乎?故不可人間妄施行矣。靈寶經是道家之至經,大乘之玄宗,有俯仰之品。十方已得道真人,恒爲之作禮,燒香散華,衆道之本真矣。道士奉仰靈寶,朝拜齋戒,案法修之,皆使得道,豈有不然耶?此經若不能令至向獲長生,昇仙度世,故墮於塵壤者,天地無有仙人也。要在外想冥絶,内注玄真,然後景漢可淩也,長生可保矣。[①]

這是說《道德經》是所謂至尊無上的大乘之經,歷代得仙之人莫不誦習;《大洞真經三十九章》不適宜在人間誦習;衹有靈寶經可以通過朝拜齋戒的方式修習之,如果修習靈寶經不能得仙,世間再無可能有成仙的途徑了。而修奉靈寶經的要訣在於:外想冥絶,内注玄真。這也與元始舊經所言的經教思想不同。可見,仙公諸經在將《道德經》與三洞經並列的同時,還强調這些經典各有自己的優勢。《敷齋經》畢竟是葛氏道所作的靈寶經,自然要突出靈寶經的經德。所以,靈寶經的階位也許並不是最高,但卻是最適合於人間修道者奉習的經典。這說明,三洞位序的形成,原本是根據三洞經書各自實際的施用情況而定的。上清經修道方式比較講求個人的神秘體驗,没有修道功底的人,無法得到那種體驗。靈寶經修道方式則是誦經、齋戒等有形的、可操作的方式,易見易行,自然受衆面要廣,也是仙公諸經自我標榜的一個重要方面。

儘管仙公諸經將《道德經》排在三洞經之前的理由,也許每部經不盡相同,但這需要一個共同的大前提,即仙公諸經這樣做時,還没有受到元始舊經關於靈寶天文至尊至重思想的影響。假如元始諸經先形成了靈寶天文是一切的根源、具有無可比擬和替代的神聖地位,後出的仙公新經自然不應該把靈寶經放在與上清和三皇經一起的位置上組成三洞,再與《道德經》相並列。至少應該對既有的靈寶天文的說法做出某些解釋和說明。但仙公新經好像並不知道有元始天尊、靈寶天文的存在一樣。這不能不讓人懷疑是否應該是仙公諸經的作成要早於元始諸經。所以,“三洞說”對重新考察仙公諸經和元始諸經的先後問題,也提出了很

---

① 《中華道藏》第4册,第105頁下欄至106頁上欄。

重要的啟示。

如果仙公諸經的作成早於元始諸經,則在仙公諸經中反復提及的"洞玄靈寶經",實際上就衹能是指仙公諸經這10卷左右的篇幅,而不應包含元始諸經。因爲仙公諸經在强調和突出靈寶經地位和作用時,如前《敷齋經》所示,並不認爲自己的靈寶經具有像元始舊經那樣的超越一切經教的地位。這也是一個非常重要的啟示:"三洞"固然是指上清、靈寶和三皇經,但其中的靈寶經因爲造作的歷程非常複雜,大概衹有出自葛氏道之手的仙公諸經,纔由於葛氏道的原因而願意與上清和三皇經並列。元始諸經自詡爲是靈寶天文和元始天尊所傳,根本不屑與上清、三皇相比肩。今後研討古靈寶經的三洞説,還是應該區分開仙公諸經與元始諸經的"三洞説"概念的不同[1]。

最後,準確的説,陸修静應該是依據仙公諸經的"三洞説"來完善三洞經書體制的。但他並不是照搬仙公諸經,因爲仙公諸經的"三洞説"不包含元始諸經,元始諸經原本也並不在意三洞經書的系統。陸氏所建立的三洞經書體制,洞玄部靈寶經無疑是要包括元始諸經和仙公新經的。從這個意義上説,陸氏既有繼承仙公諸經"三洞説"的一面,也有將其進一步改造、容括的一面,即將全部的上清經和包括元始諸經、仙公諸經在内的靈寶經都納入其中。正因爲從兩晉到南朝初,不僅道經的來源紛雜,教理教義也混而不一,所以,看似簡單的一個"三洞説",實際上在每個發展階段,都有其各不相同的内含和指向。

2010年7月初稿

2010年11月定稿

(中國　首都師範大學)

① 吕鵬志也認爲應該注意區分元始舊經和仙公新經中關於三洞觀念的不同,見《唐前道教儀式史綱》,第243頁注文。

"水月觀音"的佛典依據①

——西夏絹畫《水月觀音》和"中陰修法"文獻

束錫紅　府憲展

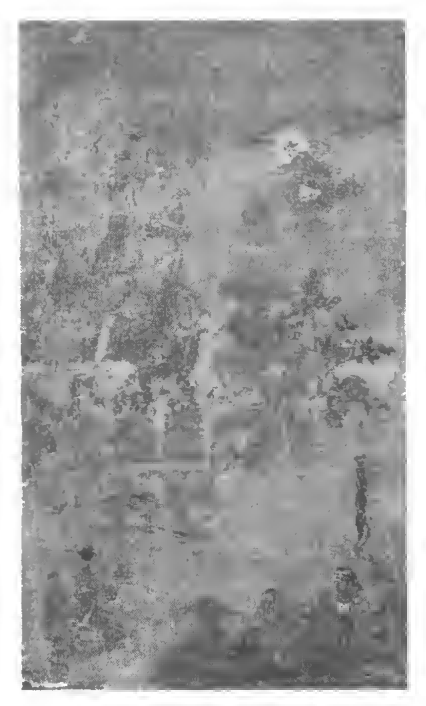


圖1 《水月觀音》全圖

關於"水月觀音",相傳爲唐代周昉首創其制,而其説缺少佛經文獻的支持;五代後周顯德五年(958)三月十四日敦煌檢校尚書員外郎翟奉達爲其母阿婆馬氏"二七齋"寫《佛説水月光觀音菩薩經》一卷[2],一般認定爲是最早出現"水月觀音"詞彙的佛經(疑僞經),但事實上和"水月觀音"繪畫題材樣式並無多大關係。王惠民"查得其内容出於伽梵達摩譯的《千手千眼觀世音菩薩廣大圓滿無礙大悲心陀羅尼經》[3],篇幅約占全經的1/25",但結論是"水月觀音與《千手經》脱離傾向嚴重,現在很難讓人把水月觀音與千手千眼觀音聯繫到一起"。並且推斷:"水月觀音像是千手千眼觀音的諸種形象之一,後來纔逐漸脱離了《千手經》體系,成爲世人信奉的三十三觀音之一。"[4]仍然没能找到至少是形式上的聯繫。

《俄藏黑水城藝術品I》[5]中收録了著名的絹畫《水月觀音》,包括全圖和局部圖。此前在《絲路上消失的王國》(1996年)、《十二至十四世紀黑水城漢藏佛教繪畫*Буддийская Живопись Из Хара–Хото XII–XIV Веков*》(2006年)[6]中也曾由艾爾米塔什博物館薩瑪秀克女士發表。在後者中,薩瑪秀克將其定爲"西夏君王的葬禮";在《俄藏黑水城藝術品I》中,編纂者考慮到該圖的一般性圖像學性質而不是本圖的特殊功能,仍定名爲"水月觀音"(圖1)。在該書的中方《序言》中,我們也簡要闡述了本文的觀點。

薩瑪秀克博士將其定爲"西夏君王的葬禮",具有非常重大的意義。不僅揭示了繪畫本身的内容,而且第一次將"水月觀音"和"葬禮"結合起來,正確地引導了從"葬禮"到"中陰"儀

① 本文爲中國博士後基金特別資助(200902330)。

② 《佛説水月光觀音菩薩經》,見《天津市藝術博物館藏敦煌文獻》第四卷193號,上海古籍出版社,1997年。

③ 《大正藏》No.1060,勘同唐不空、智通、菩提流支、金剛智各譯本。

④ 王惠民《敦煌寫本〈水月觀音經〉研究》,《敦煌研究》1992年第3期,第96頁。

⑤ 《俄藏黑水城藝術品I》,俄羅斯艾爾米塔什博物館、西北民族大學、上海古籍出版社編纂,上海古籍出版社,2009年。

⑥ Самосюк К.Ф. *Буддийская Живопись Из Хара–Хото XII–XIV Веков*. Издательство Государствнного Эрмитажа. 2006.

軌的思考方向,具有石破天驚的開創意義

《水月觀音》,俄館藏編號X.2439,高101.5釐米,寬59.5釐米。薩瑪秀克考訂爲12世紀初期的作品。絹本彩繪,部分施金。其章法融藏畫之充盈和漢畫之沖虛,其技法精詳緻密準確生動,其敷彩燦若爛若鮮明華貴,洵爲人物畫之絶佳精品。可以説,此畫非宫廷供養莫屬。

圖像學的關鍵突破在於薩瑪秀克特别注意了畫面下角的"墓坑"和葬禮場面。闡述了畫中崖邊墓壙的含義,以馬祭祀的習俗,以及葬禮的歌舞場面(圖2)。薩瑪秀克在《俄藏黑水城藝術品》中詳細分析了畫面中黨項人的歌舞葬俗、旗幟的象徵意義,以及西夏殉馬的制度,等等,已經啟開了進一步闡釋的門徑。但是,薩瑪秀克未將其和藏傳佛教的"中有(中陰)"理論結合起來,功虧一簣;而筆者用"中陰"文獻來理解和揭示"水月觀音",則完全是建立在薩瑪秀克的"葬禮説"基礎上的。將"中陰"儀軌和此畫對比分析,不僅可以進一步理解此畫的含義,並且,對於長期搜尋不得的"水月觀音"詞源,或許可以找到新的、比較可靠的經典依據。

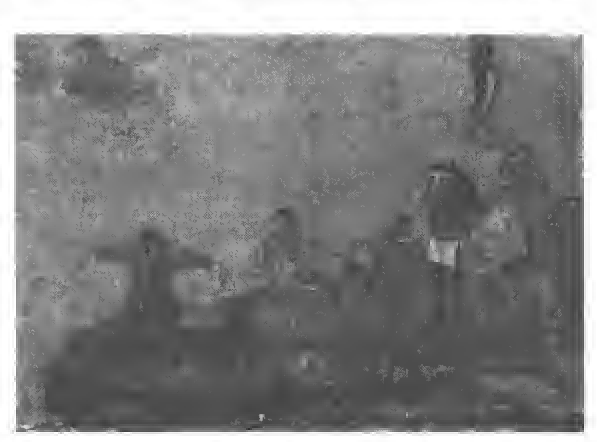


圖2 《水月觀音》下部局部

近世我們比較容易接觸到的關於"中陰修法"的著作是《西藏度亡經》(藏文"巴多脱卓" *Bardo Thödol*,爲"中有聽聞解脱"意),傳爲8世紀時蓮華生大師(Padma-sambhava,The Lotus Born,747年入藏)著,有藏文和漢文的衆多版本[①]。其中孫景風《中有教授聽聞解脱密法》直接譯自藏文,較爲可信[②]。據孫景風《例言》稱:

> 本經在康藏地方,爲通行之度亡法,據云:紅教本有七種,白教本有五種,黄教本有六種。
>
> 今所據譯之抄本,確爲紅教寧瑪派最古之本。

孫景風漢譯本、伊文思英譯本和漢文轉譯本的上師指示意思基本相同。有不同的版本來源,至少也證明該書流傳有緒,資料可靠。

① 關於對《西藏度亡經》的版本介紹和評價,見沈衛榮《幻想與現實:〈西藏死亡書〉在西方世界》(Shen Weirong, Fantasy and Reality: *The Tibetan Book of Living and Dying* in the Western World.),載《賢者新宴》(MKHAS-PAVI-STON-GSAR)第3輯,河北教育出版社,2003年,第91頁。

② 《西藏度亡經》在西藏和印度有多種抄本和印本行世。漢文本有孫景風自藏文譯出《中有教授聽聞解脱密法》,上海佛學書局,1994年。本文引文即據此書。轉譯本有1982年臺灣學者徐進夫的《西藏度亡經》,譯自美國伊文思·温慈博士(Dr.W.Y.Evans Wentz)的英譯本。宗教文化出版社,2003年。

該書詳細解説了中陰各階段的所見、修持辦法等。現將與《水月觀音》相關的内容例舉如次：

> 汝於中有，所謂最初明光，先當憶念上師所指授意。今後氣息斷絶，於一切法，湛然空寂，無遺餘中，起現明空，無中無邊，通體透明，赤裸無垢。（孫本66頁，下略"孫本"）

【按】畫面中呈現空明的雲氣水光，確實有突破邊框漫延伸展之勢。在童子所處的天空和逝者行進的"峽谷"中，體現了"湛然空寂，無遺於中"的氛圍。

> 善男子！汝當入觀於汝自奉本尊。心勿散亂，勵力渴仰，專注本尊。當觀一切境相，皆無自性，如水中月，切勿觀爲實質……汝當觀修大悲觀自在菩薩。（73頁）

【按】很明顯，本圖的主體，就是"觀於汝自奉本尊"的"大悲觀自在菩薩"；而此時的"一切境相皆無自性"，而"如水中月"，直接點撥了所"觀修大悲觀自在菩薩"所處的"境"是在"水月"之中；至此，已經鋪設了"水月觀音"這一詞彙的構成要素。

> 我今告汝，此時汝當於彼燦然明澈晃耀眩目之藍光，勿怖勿畏，不可逃避。此即所謂如來光明法界體性智也。當於其中，深生信樂，起渴仰心，而自念言：此是世尊毗盧遮那大悲恩光。亟起皈依，恭敬祈請。爾時世尊毗盧遮那即接引汝出中有險峽。（80頁）

【按】仔細分辨畫面中褪色的天空或者虚空的大部分畫面，除雲氣以外，都是藍色的，恰如"燦然明澈晃耀眩目之藍光"，而這就是用藍色來象徵的"如來光明法界體性智"、"世尊毗盧遮那大悲恩光"。這裏爲甚麽不是説觀音而是毗盧遮那，首先如所周知，毗盧遮那是金剛乘密教的最高教主；其次，也如前後文所説，"汝當入觀於汝自奉本尊"，"觀修本尊或大悲怙主（觀音）"、"汝曾修過隨一之本尊"，"若無一定本尊，則以至尊大悲聖觀自在菩薩爲我本尊"，就是可以是毗盧遮那，或者其他的你曾經自己觀修的本尊，如果没有特定的，就觀修"大悲聖觀自在菩薩"。此處説明兩個問題：一，這幅畫的西夏君王，平時所觀修的可能就是觀自在，所以，根據儀軌的許可，畫面中不是毗盧遮那而是觀自在；二，觀修的不是在西夏繪畫中經常出現的"千手千眼觀音"、"六臂觀音"、"四臂觀音"，而是"聖觀自在"，也就是雙臂的觀自在。這就規定了"水月觀音"造像的特定條件，這也是我們見到的所有"水月觀音"都是"聖觀音"形態的經典依據[①]。

---

① 上引王惠民《敦煌寫本〈水月觀音經〉研究》已經注意到了這個情況："津4532號《水月觀音經》中有'大聖觀音水月光菩薩'、'大悲觀世音'、'大慈大悲聖觀自在菩薩'等名號，實即指千手千眼觀音。特别是'聖觀音水月光菩薩'一句，似即表示水月觀音就是聖觀音。"但仍然認爲"無疑是用正觀音來表示千手千眼觀音的"。《敦煌研究》1992年第3期，第96、97頁。

第一日誦法：此時正際返入輪回，所有一切境相，皆悉現爲明光佛身，虛空遍現蔚藍色光。（79 頁）

【按】此處"虛空遍現蔚藍色光"，再次闡明了畫面中的大塊藍色虛空和天空的著色，並不是隨心所欲的，而是嚴格遵守了中陰修法的規定。

惟汝今者，當善自了知，懇切憶念上師本尊。竭誠祈禱於大悲怙主，是爲切要。（129 頁）

汝在生前，若有上師，則當祈請上師，同時觀修本尊或大悲怙主而作祈請，則痛苦自止，怖畏自除。（131 頁）

【按】此處"同時觀修本尊或大悲怙主而作祈請"，繼續説明了密教信徒可以各自尊奉自己的"本尊"。

此時當知已爲輪回中有，當念大悲怙主名號，稱自己名，唱言：依怙大悲，聖觀自在。上師三寶，慈悲加被。（132 頁）

【按】如前述或尊奉毗盧遮那，或觀自在。而畫中西夏君王的舉動，也正是"竭誠祈禱"、"觀修而作祈請"，"稱自己名，唱言：依怙大悲聖觀自在"，也就是説，畫中逝者正在祈請、敬奉，並口誦"某某君王依怙大悲聖觀自在"。無論如何對應畫面情節來看，不僅合理，而且是生動再現。

善男子！汝曾修過隨一之本尊，即觀所現如幻化，毫無自性，如水中月，朗然映現。若無一定本尊，則以至尊大悲聖觀自在菩薩爲我本尊，觀想明瞭，晃然爍然。次觀本尊由外而內，隱没無形，隨其所至之處，觀爲歸於不可得之明空，此乃甚深要義，而爲不入胎門之要法，故當如是作觀。（147 頁）

【按】此處的意思是："你觀修的隨便哪一個本尊，看他們的現身如同幻化不定的，絲毫没有實體的體現，而如水中月，清晰地映照出來（述其大概，不作名相詳解）。"再次直接將本尊包括"大悲聖觀自在菩薩"和"水中月"聯繫、同一起來。

此時男女交會行相又現汝前，當睹見時，應抱定堅持不入其間之念。當觀男女父母雙身，即爲上師父母雙尊，向之敬禮，意作貢獻，竭誠恭敬，請求正法，至心專注，定能閉塞胎門。（149 頁）

【按】此段在畫面中不能表現，但是和黑水城的其他西夏文、漢文"中有"文獻可以互相印證，也是《中有教授聽聞解脱密法》可以信賴的依據，並且説明"中陰修法"在西夏時期確實受到了上層信徒的信奉。

同樣的内容，在黑水城漢文文獻中，有TK.327《中有身要門》、A.15《夢幻身要門》、A.16《甘露中流中有身要門》、A.17《舍壽要門》諸篇[1]，爲粘葉裝寫本，均出於同一抄手。其中《中有身要門》即是有關"中有"的修行方式，其後各篇所述爲"中有"之"夢境"、"厄胎"、"舍壽"等，與"中有身"相互關聯。《中有身要門》首題"粗麻孽上師傳，岩廝當譯"，可見原本應爲藏文。西夏文本《中有身要門》有Инв7116、4442、2545號[2]。可見西夏時期"中陰修法"在藏、漢、黨項民族中都十分流行。

《中有身要門》關於人之初死進入"中有"階段的敍述有：

"夫中有身者，各有三種。中有三者，謂生死、夢想、輪回也。""謂生死中有身，與慧主系屬。""初三日半，意如平生；後三日半，方知何處受生相當。爾之時忽見六道有情所作之事，就中偏見父母交會，於父母中心生嗔。""初於生死中有，識認光明；次於輪回中有，識認幻身；及後認厄胎之法。""厄胎法者，由前不證，故分明得見六道有情，就中偏見父母交會之事，若見此事，心無憎愛，生大樂者，容樂守定，入光明中。更於定上加四方便，必不受胎也。"

《夢幻身要門》之"夢幻"，當爲中有七七日中"生死、夢想、輪回"之"夢想(身)"階段的預修。《要門》末云："上正文出《大幻化密意樂本續》。"其文云："將臨正睡，發大願云：如或睡著，願作好夢。夢見種種諸佛刹土，騰空自在。身上出火，身下出水，現於奇通。""調習於夢者，所夢人狡，變作元主母及出世空行母。大小眷屬，前後圍繞，悉皆嚴持骨骰瓔珞、曲刀法碗，轉變無量。此夢境相，悉如幻夢水月雲霓及影像解。或觀此境，如己本尊之相。""若能依此勤修不怠、功行日深者，得見水月正覺之面，及自得覺圓滿之樂。"而言及"水月"者有云："復觀諸法，幻化水月無别異者，發生大慧。""決悟自身，猶如幻化水月，無有别異。"

上引西夏同時期的文獻，勾勒了人初死至七七日内所見和所修，比對《水月觀音》圖像的本尊、"水月"、觀音(水月正覺)等，其修行的各個階段，見諸"父母交會"、"元主母及出世空行母……嚴持骨骰瓔珞、曲刀法碗，轉變無量"等，關於觀想的"大悲世尊(觀世音)"、"空行母"和忿怒相諸尊、"厄胎"(閉胎)而避免進入惡道之法等等。可以看出，在中陰境相和修法上，

① 《俄藏黑水城文獻》第五卷，上海古籍出版社，1998年，第106、244、247頁。
② 見《西田目録》第559、564、609號。

和當代流行於西方的《西藏度亡經》(《中有教授聽聞解脱密法》)的敘述完全吻合。中陰修法在西夏時期確實已經流行。藏、夏、漢文經典和西夏《水月觀音》的繪畫,具有相互對應、互爲證明的關係。這些西夏文獻中提到的"水月雲霓"、"水月正覺"、"幻化水月"直接證明和西夏絹畫《水月觀音》的圖像學關係,並以群體證明了《中有教授聽聞解脱密法》的真實性,也就證明了《中有密法》對於《水月觀音》的聯繫是存在的、真實的。

黑水城繪畫的X.2439(《俄藏黑水城藝術品》圖版22)、X.2438(圖版23)、X.2436(圖版26),以及榆林窟第3窟的水月觀音,無論在構圖、色彩和圖像學意義上,都和上述引文互相印證。特别典型的是X.2439號,是黑水城出土的最精美的絹畫作品。從其涉及皇族的内容,以及畫工虔敬的態度和精湛的技藝,都説明這是一幅宫廷繪畫,也就是當時的主流繪畫。

上述文獻對於解釋"水月觀音"這個詞彙、尤其是解釋俄藏黑水城的此幅絹畫,都是左右逢源。

絹畫中西夏帝王所信奉的本尊,可以特定,也可以不特定。特定的一般以觀世音菩薩的可能性爲大;"若無一定本尊,則以至尊大悲聖觀自在菩薩爲我本尊,觀想明瞭,晃然燦然。"所以,觀世音無疑是最世俗的、最經常的崇拜,而對其應當"就像關照水中的月影一樣"。"水月觀音"這個詞彙從來没有這樣明晰的解釋;而《水月觀音》也完全可以由《中有身要門》等西夏文獻表現的"中陰修法",而豁然解鎖。在西夏絹畫中,"水月"、"觀音"形象和《中有教授聽聞解脱密法》的上師音聲交融在一起,從絹畫的陳設的場面,我們幾乎聽到了中陰密法上師的"畫外音"説明。


圖3 天道之光其色灰白

不僅如此,在許多件"阿彌陀佛來迎"或者"接引圖"中,也暗示了中陰修法的儀軌過程。經文所説的"大悲世尊"或上師,在畫面中不再是選擇其一,而是同時並列。在漢式繪畫或者藏式唐卡中,會同時排列"特定的本尊"或者觀音世尊和上師。按照中陰修法的指示,出於中陰階段投胎前,死者將會見到各種色光,如云:"何謂六道之光?此謂<u>天道之光,其色灰白</u>……人道之光,其色淺黄……當諸光起現時,汝之色身,感生何道,亦即現何道之光色。"[1]在"阿彌陀佛來迎"題材的所有作品中,從佛眉間白毫發出的光,都是"白光"(圖3),可見祈願者希望死者進入六道輪回時,都能得到佛祖賜予的白光籠罩,從而生入"天道";其於"人道"尚無眷戀,況且其他惡道乎?

1 《中有教授聽聞解脱密法》,第144頁

從構圖技法上分析，唐代宗教繪畫尤其是插圖(如咸通九年《金剛經》扉畫)已經採用了主尊處於畫面一側而不是中央的處理方式，是因爲卷軸裝佛經插圖有一個打開的時間過程；而石窟壁畫則一般採用中央對稱構圖，使得瞻仰者一入門，在一瞬間(没有過程)就看到以主尊爲首的全部畫面。而在單幅繪畫或者唐卡中，主尊居於偏離中心的位置，應有特別的理由。宋代山水畫家夏圭(活動於1180—1230前後)喜歡以半邊構圖，而馬遠(1140—1225)則更從角上開始構圖，世稱"馬一角"、"夏半邊"。其思想淵源可能出自繪畫章法和氣韻的法則，或者是純粹從藝術角度出發的推進。《水月觀音》圖觀音和祭奠者以對角形式佈局，或許是受到了這種構圖樣式的影響。但是，如果説是引導亡者進入"一種没有周邊或中心的透明真空"，如何在畫面中表示這種"没有周邊或中心"，將主尊放置在偏離中心的位置，至少是有意識地詮釋了這個觀想場景的基本布局。


圖4　中有險峽

《水月觀音》圖中觀音和祭奠者之間，斜亘着"中有險峽"——"猶如一條不斷震動的河流上面横過陸地上空(轉譯本語)"，而垂垂老矣剛剛亡故的帝王則乘着雲氣行進在這條"險峽"上(圖4)。"水"流下瀉，"月"照虚空，我們確實很難確定地説出這是"不斷震動的河流"還是"横過陸地上空的幻景"，但這正好恰當地表現了《中有教授聽聞解脱密法》假設的場景。這條"中有險峽"，在中國繪畫中體現了畫面的開合和"高遠"章法，體現了峽谷波詭雲譎之"虚"和兩岸山崖之"實"的對比，增加了在此岸的山崖和觀音所在彼岸的普陀洛迦山之間的流動、靈動之氣，是對於實景的巖石的一種虚幻的補充。或者説，正是中國美學虚實相應、知白守黑的理論體現。因此，《水月觀音》無論對於神秘宗教學還是傳統繪畫藝術，都具有很高的成就，也是漢藏文化天衣無縫的銜接和融合，是西夏繪畫成就和美學思想的優秀典型。

關於"中陰"理論，石泰安通過研究回鶻文文獻説道："這種修持的目的是，即使在死亡的情況下也保持這樣一種狀態，以便能抓住最强烈光亮出現的一瞬間，以此從生死輪回中脱身出來，而不是被拖入中有之中。"[①]黑水城的這幅畫，是所有《水月觀音》題材繪畫中唯一表現了墓葬——從而表現爲"葬禮"、折射"中陰"儀軌的一幅。很難推斷周昉初創"水月體"觀音的時候，是否和葬禮和"中陰"結合起來。是此前所有的繪畫中由於各種原因省略了葬禮場面，還是到西夏時藏傳佛教的"中陰"理論得到强調而增加了這些内容，是值得繼續深究的。

① (法)石泰安著、耿昇譯《西藏的文明》，中國藏學出版社，2005年第二版，第201頁

《中有身要門》等黑水城文獻和現行《中有教授聽聞解脱密法》多次説到了"水月"甚至"水月觀音"。這是不是"水月觀音"這一中國詞彙的佛經依據呢？蓮花生大師入藏弘法時間爲747年，周昉生卒年不詳，其藝術活動期達三四十年，即大曆至貞元年間(766－805)。周昉"創水月之體"，從時間順序上來看，是在蓮花生入藏之後、在周昉本人的創作鼎盛期。而周昉的官宦生涯和貴族地位，使他長期優游於貴胄子弟間，得以最早接受各種社會時尚。除了自開元興盛的唐密之外，也完全有可能接受藏密的"中陰修法"、尤其是藏傳佛教美術的一些啟示。雖然由於記載的缺失，周昉"創水月之體"尚不能找到和蓮花生的直接聯繫，但在所有漢傳佛教文獻不足爲憑的情況下，從理論的傳承時間、條件、可能來説，"水月觀音"和蓮花生的"中陰修法"，無疑是最近邇的聯繫。也就是説，"水月觀音"詞彙和同題繪畫的來源，是在藏傳佛教"中陰修法"之中。而王惠民所引"開成四年(839)回國的日本僧人常曉在其所寫的請經目録上，記録了一些佛像，其中把水月觀音像排列在千光王佛像之後，並解釋道：'(請來)水月觀世音菩薩像一軀'"，其連接了從唐代周昉到西夏《水月觀音》的中間環節，是一個中間過程而不是起源[1]。

最後，翟奉達寫的《佛説水月光觀音菩薩經》，除了翟奉達按照"七七四十九"和"百日"、"周年"、"三年"等忌日抄經紀念等以外，也無從瞭解其中是否參照了"中陰修法"的儀軌。雖然抄經和"水月觀音"繪畫的圖像學並没有直接的關係，但是，至少在"五代後周顯德五年(958)三月十四日"之前(或可前推到吐蕃佔領敦煌以後)，當地僧俗已經非常熟悉"水月光觀音菩薩"，並切實瞭解稱頌"水月觀音"對於亡者的意義；所有的"水月觀音"的圖像和抄經，不會是來源於周昉創制新樣式的美感和所謂追求藝術的推陳出新，而是發自於世俗認同的集體記憶，即有利於死者的功利目的。也就是説，"中陰修法"的儀軌已經滲透到喪葬儀軌之中，一切都應當嚴格按照佛典的儀軌來處置，包括繪製、觀想、稱頌、供養"水月觀音"。

(中國　西北民族大學　上海古籍出版社)

[1] 王惠民《敦煌寫本〈水月觀音經〉研究》，第96頁

《中村不折舊藏禹域墨書集成》“月儀書”研究(初稿)

王三慶

一、前　言

大家期待已久的最後一批敦煌、吐魯番寫本文獻終於在東北大學東北アジア研究センタ磯部 彰教授的主持下編集出版,由於東北大學與本校素來締結姊妹校緣,因此承蒙他特地轉贈一套三大册精美貴重的圖版書。然而愧爲敦煌文獻之關心者卻受限於繁忙的授課和各式會議論文的撰寫,始終未予仔細研讀。直到近日在種種機緣下,重新檢索月儀,以及撰寫此方論文之時刻,纔始發現其中仍有極爲珍貴的文獻,且又有與一般不同的月儀需待討論。如今趁此機會再予補苴發表外,並且盛逢向來爲學界所共同尊敬的長者 饒公宗頤先生舉行九五至尊嵩壽論文會議之際,祝願並恭賀仁者長壽。

二、有關月儀之書志和研究問題

有關按月令而編纂之書儀,自晉索靖(239—303)《月儀帖》問世後,接踵而來的作品雖有不同的稱呼,然而就其形制或内容來説,一般還是共稱之爲“月儀”。對於這類文獻的探索,筆者曾經有過數篇文章加以論述,如已經出版之《故宫藏本〈唐人十二月相聞書〉研究》[①]、《〈朋友書儀〉一卷研究》[②]。此外,還有在北京大學中國語文系及中國古文獻中心等主辦之“中國典籍與文化國際學術研討會”所發表之《月儀書〈婦人寐寤艷簡集〉研究》,以及爲張公廣達先生八十嵩壽論文稿——《唐以後“月儀書”之編纂及其流變》等。凡此,並針對歷代月儀相關文獻的檢索與探討,共涉及十餘種不同類别的月儀文獻書志和載籍。

對於這號寫卷的研究,基於個人見識的淺陋,猶待參閲相關的研究篇章,目前僅能以文本閲讀後的心得稍作報告。由於本卷殘缺斷裂成數片,加以編目上的稱呼問題,往往容易讓人忽略。因爲卷中屬於“中國の部”的“[D]史料文書類. 7”(總130)的編目稱作“月令”,並云:“斷紙十五片,本紙:300×2903mm”。可見這是由一些斷片裝裱而成。再從卷下鍋島稻子《不折舊藏寫經類コレクションについて》所作的第130注録云:“題簽‘吐魯番出土唐人

① 成功大學中文系主編《臺大成大兩校中世紀文學研討會論文集》,里仁書局,2004年,第389—433頁。
② 《敦煌學》第25期(潘重規先生逝世週年紀念專輯),敦煌學會編印,2004年,第21—74頁。

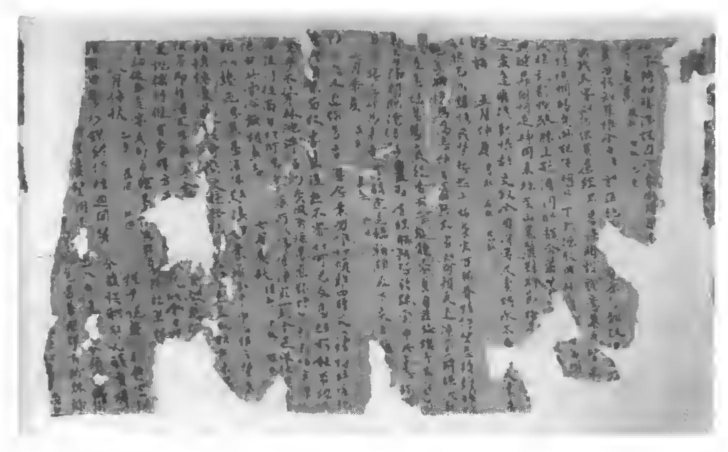
墨跡　宣統辛亥嘉平月　素文所藏'(題簽下有四十四號)"、"目録37頁'7.　月令'"[1],則知此卷乃約在昭和二年(1927)後半至五年秋間購自於梁素文之舊藏品。一説自許曾買取後轉賣至日本者[2]。又《經卷文書類目録——中國及び本邦　解説付》[3]"月令130"條下云:"隸書,斷紙十三片。吐魯番出土,無年月,推測爲唐人書。文中有四月孟夏、五月仲夏、六月季夏、八月仲秋、十月孟冬等,當如用以示人之四季書簡書文範例。"則此解説較之簽題更能顯示出本卷的正確内容。

然而細究其相關文字及内容,需待補充説明者仍然不少,因爲這些殘片在裝裱時次序已亂,若非經過詳考,不但無法顯示其主從及先後次序,甚至書名及篇名也難以正確地認知,如今筆者依十五片次序逐一説明如下:

(1,2)第一、二片當爲五言殘詩,第一片僅存殘字應與第二大片上半之首字同,祇是下半屬人名者卻與上半誤合爲一。

(3,4)第三、四片則爲月儀書之二月上半,正月至三月之下半部分。



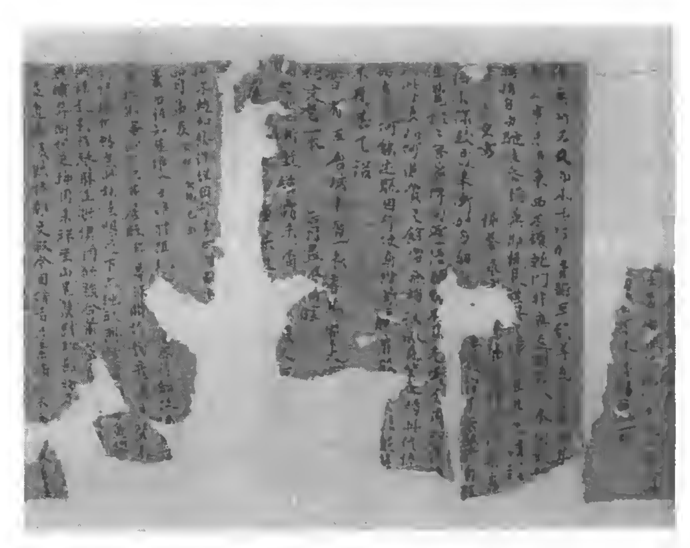


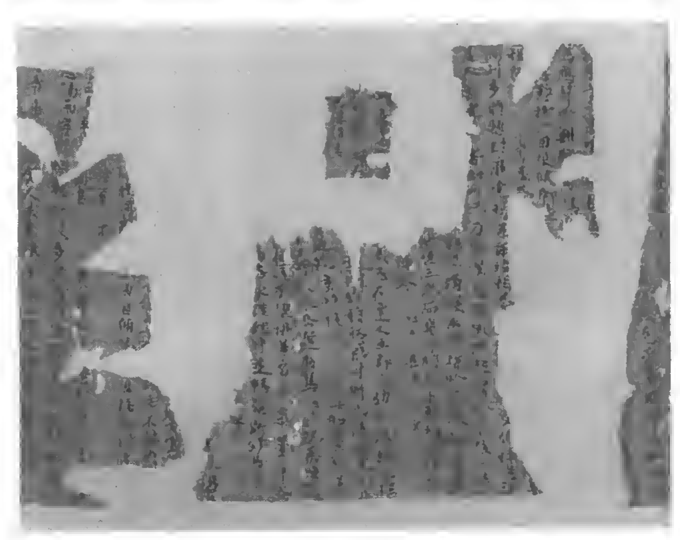
① 磯部彰編集《臺東區立書道博物館所藏中村不折舊藏禹域墨書集成》(2005年3月,文部科學省東アジア善本叢刊第二集)第366頁。

② 《臺東區立書道博物館所藏中村不折舊藏禹域墨書集成》,第361頁

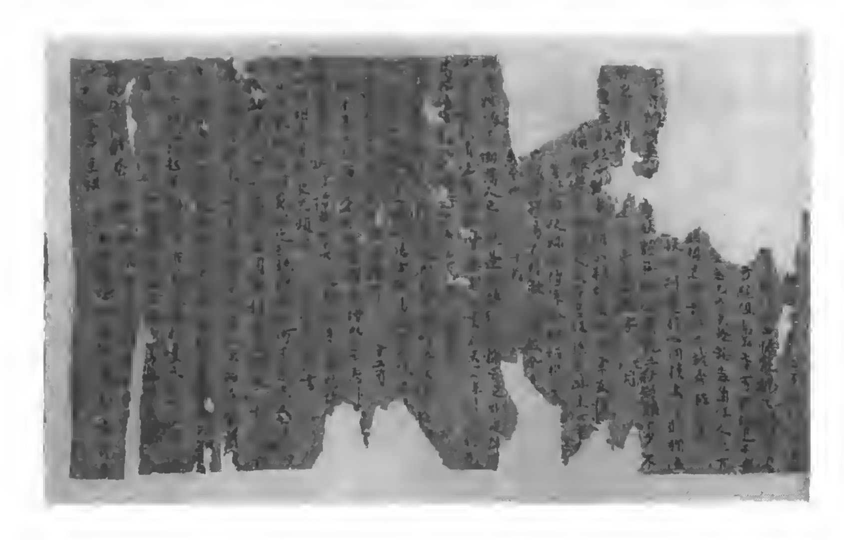
③ 《臺東區立書道博物館所藏中村不折舊藏禹域墨書集成》,第346頁

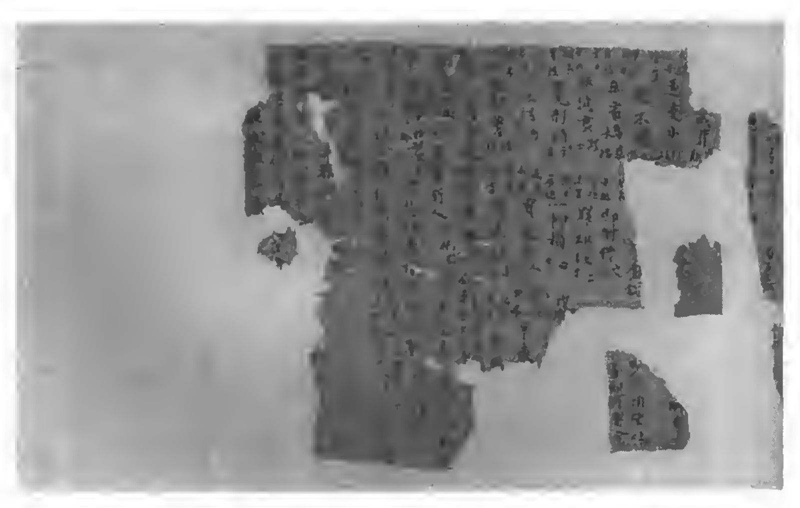
(5)第五片爲兩封問患的虚擬文様,前封缺題,中題“答問患重書”,則其前封可據内容擬題“問患重書”。然後雜寫佛經一行。另行起題“《相文(聞)卷一本》”,當爲書名,“文”當爲“聞”之同音假借訛字。其下題“正月孟春漸暄”,應爲第四片之上半部分,而第三片蓋爲第四片二、三月之上半部。





(6、7、8)第六片首行爲三月殘文,其後分題“四月孟夏微熱、漸熱、已熱”、“五月仲夏暑熱、盛熱、甚熱”、“六月季夏温熱、毒熱、極熱”、“七月孟秋猶熱、尚熱、餘熱”、“八月仲秋已涼、甚涼、極涼”。第七片缺“【九月季秋】”題,有“十月孟冬”、“【十一月】仲冬切寒、甚寒、雷寒”、“【十二月季冬】□寒、極寒、凝寒”等標題,第八片以字跡的近似性筆墨來做判斷,似爲十一月之上半及十二月首行殘下四字部分,因此三片雖斷猶續。





(9、10)第九片首爲十二月之殘文,然後接"十二月朝【夕相】聞書",當爲書篇名,其文字恰與"故宫藏本《唐人十二月相聞書》《【正月】》、《【二月】》文字幾近全同、與《朋友書儀》一卷之二月《答書》亦同,以下分題"三月"、"四月"、其後《五月》及第十片之《六月》、《七月》篇題已佚,僅殘存答書部分文字,然後再題"八月"、"十月"、"十一月"、"十二月",故知《【九月】》已經佚題而存本文。《十二月》之後則有《問知友深患書》。因此第九片和第十片幾乎是敦煌本《朋友書儀》一卷之答書文字,也是故宫藏本《唐人十二月相聞書》的全部文字,兩片除了可以綴合外,更可補足兩種傳本書儀的内容,其珍貴處不用多説。但是第十片書儀之後紙張接縫處以後卻題【□□一首五言】殘詩,從内容來作判斷,當爲後來紙張之誤接。

(11)第十一片開首前端爲五言殘詩,中題"新亭應今一首五言"、"琵琶峽一首五言"(不全),皆爲梁簡文帝的作品。

(12、13、14)第十二片當爲《二月仲春》及《三月季春》之書儀文字。第十三片淺墨題三字,第十四片亦爲書儀,較難判斷月屬文字,當屬《相文(聞)卷一本》之二三月份的文字。

(15)第十五片全爲五言詩句及其出處篇題,可作輯佚校勘者不少,如《十二月》及梁武帝





《會三教詩一首》等，凡此皆彌足珍貴。

三、結　論

本卷原爲清末土魯番出土之古文書。收藏者梁素文，名玉書，奉天人，曾經任職新疆監理財政官，本卷即此任上時所購。1928年許，或經白堅之手轉售，成為《中村不折舊藏禹域墨書集成》文獻之一，現藏日本東京都台東區立書道博物館，如今在磯部彰教授的主編下出版，的確帶給學界不少方便。衹是本卷原為十三殘續斷片之組合，經過重裱後增裂為十五段，且在次序上已有錯亂。如第二大片上半之唐明皇御制《初入秦川路逢寒食》詩與下半雜抄人名性質不同，卻誤合為一。如今整理斷片之後，第一部分為"月儀書"，凡有如下三種及一組問

答知友深患書函。

1.“失題月儀書”:包括第3+4+6+7+8+9片之前四行。

2.《十二月朝【夕相】聞書》:即第9片。

3.《相文卷一本》:含5+14+15片。

4.《問知友深患書》、《答問患重書》。

以上三種不同來源的“月儀書”文本,《十二月朝【夕相】聞書》與敦煌本《朋友書儀》一卷之第二部分《十二月相辯文》中第二組四言賦體書函幾乎完全相同,和故宮藏本《唐人十二月相聞書》第九、十二月外,有十月的文字幾近一致。另外《相文卷一本》也與《朋友書儀》第三部分《朋友相命(念)》文字接近,不但可以互證與校勘,更足以說明這款大同小異的“月儀書”在教育未曾普及的唐代,不祇為王公貴族所擁有,也廣泛流布於士人群中或民間社會,以其既是身份禮法儀範的具體表現,更是具有方便套格的實用功能;又是呈現刻版印刷尚未大量製作之前,或載籍未具標準化時,視智慧為老天賜予之公器,以至於個人著作權從未受到重視,於是大家爭相抄寫迻錄,以備套用,形成內容上大同小異的特色。

至於第二部份為詩文及人名雜抄:凡有如下三個段落:

1.詩:共有12+10+11+13+4+1等6片,可供輯佚校勘者不少。存錄十一、十二月之詩句類編,以備撰寫書函之所套用,或五言,或七言,並提示用意及重點,今皆無可考索。此外還有梁武帝《會三教詩一首》、《天安寺疏圃堂一首》及梁簡文帝《【侍遊】新亭應令一首》、《琵琶峽一首五言》及《漢高【廟賽神】》等五言詩。

2.唐明皇御制《初入秦川路逢寒食》詩:第1.1+2片。

3.雜抄人名(第1.2片)及一行近於《菩薩本生鬘論》卷4:“出家功德緣起第十四”的開首文字。

(中國　臺灣成功大學)

經典、圖像與文學：
敦煌"須大拏本生"敘事圖像與文學的互文研究

鄭阿財

一、前　言

佛教本生主要記述佛陀在過去世受生爲各種不同身形及身分而行"六度"菩薩道的事跡。由於這類事跡内容生動，情節感人，具有極爲强烈的故事性，所以在佛教説法佈道的過程中，每每被用來宣揚因果輪回思想及慈悲濟世精神。

在衆多的佛本生故事中，須大拏(Sudāna)太子本生故事是最爲流行的佛教敘事文學之一。有關這一本生故事的記述見於多種文本，故事詳略不一，情節也有所增減。同時，在佛教從印度、中亞、敦煌到中原的東傳過程中，這一膾炙人口的故事也以綫條、色彩等圖像在石窟、寺院中向信衆傳播佛教佈施的思想教義。莫高窟壁畫及藏經洞發現的寫本中便保存有此類題材的敘事圖像與講唱文學。

本文擬以漢譯佛典中有關"須大拏"本生故事作爲研究對象，析論"須大拏"本生在佛教經典中所呈現内容情節，透過分析、比較，以探究敦煌石窟壁畫等敘事圖像與變文等敘事文學對"須大拏本生"故事文本的鋪陳、創發與擴散，分析經典文本與圖像藝術間的互文性。

二、漢譯佛典中的"須大拏本生"及其情節

須大拏，梵名 Sudāna 。音譯又作：須達拏、蘇達那、蘇達拏。意譯作：善施、善愛、好愛、善與、一切與、善牙。按：本生，梵語 jātaka，音譯作闍多伽、闍陀伽、社得迦，意譯本起、本緣、本生譚、本生談。本生經爲印度佛教九部經、十二部經之一，主要記述釋迦於過去世受生爲各種不同身形及身分行菩薩道的故事。每個本生故事基本由今生故事、前生故事、偈頌詩、注釋、對應等五個部分組成。前生故事，是作品的主體；今生故事，説明佛陀講述前生故事的地點和緣由；偈頌詩是穿插於故事講述之中或放在故事最後以點明題旨；注釋是解釋偈頌詩的含意；對應是將前生故事中的角色與今生故事中的人物加以對應。漢譯佛典中因經典性質不同與編譯不一，同一題材呈現内容有繁有簡，結構有詳有略。

今所得見漢譯佛典中有關須大拏太子本生故事，有以下幾種：

一、僧伽斯那撰、吴月支優婆塞支謙譯《菩薩本緣經》卷上《一切施品》[①]。

二、吴康居國沙門康僧會譯《六度集經》卷二"布施度無極章"中《須大拏經》[②]。

三、西秦沙門聖堅奉詔譯《太子須大拏經》[③]。

四、大唐三藏法師義淨奉制譯《根本説一切有部毗奈耶藥事》卷一四"尾施縛多羅故事"[④]。

五、大唐三藏法師義淨奉制譯《根本説一切有部毗奈耶破僧事》卷一六"自在王子故事"[⑤]。

上列五種漢譯佛典中,《菩薩本緣經》署名僧伽斯那撰、吴月支優婆塞支謙譯。全經分上中下三卷,凡八品。分别爲:卷上"毗羅摩品第一"、"一切施品第二"、"一切持王子品第三之一";卷中"一切持王子品第三之餘"、"善吉王品第四"、"月光王品第五";卷下"兔品第六"、"鹿品第七"、"龍品第八"。各品中有許多類似本生的故事。每一故事由序偈、本文、結勸三部分構成。

有關須大拏太子佈施故事内容出現在卷上"一切持王子品第三之一"及卷中"一切持王子品第三之餘"。全文長計5283字。

須大拏的名稱見於多種經典,如支謙所譯的《惟日雜難經》一卷中,也提及"爲須大拏受蒴"之説[⑥];失譯的《菩薩本行經》卷三有"須大拏太子時,二兒及婦持用佈施"之事[⑦]。又後秦鳩摩羅什譯《大智度論》之《釋初品中檀波羅蜜法施之餘(卷第十二)》提及:"如須提拏太子(秦言好愛)以其二子布施婆羅門,次以妻施,其心不轉。"《釋初品中到彼岸義第五十(卷三十三)》也提及:"又如須帝隸拏菩薩,下善勝白象,施與怨家,入在深山;以所愛二子,施十二醜婆羅門。"[⑧]然均僅及於須大拏人物之名稱或佈施的片段。

按:梁僧祐《出三藏記集》卷一三《支謙傳》載"所出二十七經",卷二《新集撰出經律論録》著支謙譯出"三十六部,四十八卷",慧皎《高僧傳》之《支謙傳》載有四十九經,均未見有《菩薩本緣經》。是疑此經署名爲支謙所譯蓋後人依託。

又《牟子理惑論》中已有涉及須大拏本生故事内容説:"須大拏以父之財施於遠人,國之寶象以賜怨家,妻子丐與他人",因而不孝不仁。牟子辯稱"須大拏睹世之無常,財貨非己寶,

① (吴)支謙譯《菩薩本緣經》三卷,收入《大正藏》第3册,本緣部上,No. 153,第52—69頁。
② 吴康居國沙門康僧會譯的《六度集經》8卷,收入《大正藏》第3册,本緣部上,No. 152,第1—51頁。
③ 西秦沙門聖堅奉詔譯《太子須大拏經》1卷,收入《大正藏》第3册,本緣部上,No. 171,第418—424頁。
④ 大唐三藏義淨奉制譯《根本説一切有部毗奈耶藥事》18卷,收入《大正藏》第24卷,No. 1448,第1—97頁。
⑤ 大唐三藏法師義淨奉制譯《根本説一切有部毗奈耶破僧事》20卷,收入《大正藏》第24卷,No. 1450,第99—206頁。
⑥ 《大正藏》第17册,第606頁下。
⑦ 《大正藏》第3册,第119頁中。
⑧ 《大正藏》第25册,第146頁中;第304頁中。

故恣意佈施，以成大道。父國受其祚，怨家不得入，至於成佛，父母兄弟皆得度世"①。雖然未見須大拏本生内容之描述，但已見須大拏故事内容的大概。

考《牟子理惑論》是佛教初傳時的一部中國佛教論著，最早見於南朝宋明帝（465—471）敕中書侍郎陸澄（劉宋、南齊時人）所撰的《法論》一書中。《法論》早已失傳，今僅見目録保存於《出三藏記集》卷一二中。至於《理惑論》全文也收録在僧祐《弘明集》中②。又有關《理惑論》的作者真僞及其成書，學界論述，衆説紛紜③。任繼愈認爲前人提出懷疑的理由都不充分，以爲此書並非僞書，其成書年代當在三國孫吴初期④。據此，則《菩薩本緣經》署名支謙所譯，縱係依託，也當屬晉前已存在的一種失譯本。

至於《六度集經》署名吴康僧會譯。康僧會與支謙同時而稍晚，祖籍康居，世居天竺。父因經商而遷交趾。十餘歲時，父母雙亡，守孝期滿後，便出家爲僧。不僅精通佛典，且"天文圖緯，多所貫涉"。西元247年到東吴，於建業立寺，供奉佛像弘揚佛法。不久受到孫權之信敬，並爲他建佛塔，造佛寺。是繼支謙之後在江南傳教的重要僧人。

《六度集經》卷二"佈施度無極章"中有《須大拏經》，學界或以爲：《六度集經》並非譯本，而是編譯之作⑤；其所收録的其他經主要是從交州和建業等地早已流傳的譯經中加以選編。若此則《須大拏經》當早已譯出，因此《理惑論》中涉及須大拏事跡，是牟子得知須大拏的故事，可能從當時在交州的外國僧人或居士聞知，也有可能見到《須大拏經》譯本。

《六度集經》卷二"佈施度無極章"中的《須大拏經》，全文計4416字。從文字内容看，與聖堅譯的《太子須大拏經》是同一系統，二者當屬異譯本的關係。有學者以爲其被編入《六度集經》的時間恐在唐朝⑥。按：南朝梁僧旻、寶唱等《經律異相》卷三一《行菩薩道上諸國太子部上》"須大拏好施爲與人白象詰擯山中七"也有"昔者葉波國王號濕隨，太子名須大拏，四等普護，受福無窮"文長達三千字左右。經比對，其内容與《六度集經》卷二《佈施度無極章》所

---

① 《大正藏》第52册，第3頁下—4頁上。

② 《牟子理惑正誣論》，梁·僧祐撰《弘明集》卷第一，《大正藏》第52册，第1—7頁。

③ 對於《牟子理惑論》真僞及其成書年代的爭議，自來學者多所討論，或從歷代著録、序文、本文進行論證與推測。如梁啟超《牟子理惑論辨僞》，1924年，收入《飲冰室專集》第七册《佛學研究十八篇》上册，臺北中華書局，1978；余嘉錫《牟子理惑論檢討》，1936年作，收入《燕京學報》第二十期紀念專號；松本文三郎《牟子理惑論之述作年代考》，1941年發表於《東方學報》第十二期第一分，後收載於《佛教史雜考》之卷首；周一良《牟子理惑論時代考》，1949年發表於《燕京學報》第三十六期，收入《周一良全集》。

④ 任繼愈《〈牟子理惑論〉及其對佛教的理解》，收入任繼愈主編《中國佛教史》第一卷，中國社會科學院，1981年，第188頁。

⑤ 吴海勇《中古漢譯佛經故事文學》，學苑出版社，2004年，第27頁。

⑥ 參陳洪《〈六度集經〉文本的性質與形態》，《徐州師範大學學報（哲學社會科學版）》29卷4期，2003年，第11—17頁。又陳洪《須大拏變文殘卷研究》，以爲《經律異相》引"須大拏好施爲與人白象詰擯山中"尾注"出《須大拏經》"，而非《六度集》，據類書的引録推論《須大拏經》在唐開元年間始被編入《六度集》（《蘇州大學學報（哲學社會科學版）》2004年第2期，第59—64頁）。

引的《須大拏經》相同,衹是文字較爲簡略,蓋爲《六度集經》本之簡省節略[1]。因此,以爲唐朝時被編入《六度集經》的説法,似有待進一步論證。

至於單行經《太子須大拏經》係西秦乞伏乾歸(388—412)時聖堅(或作法堅)所譯。此本篇幅較長,内容最爲完整。釋聖堅,僧傳不見,最早見隋費長房《歷代三寶記》卷九:"晉孝武世,沙門聖堅於河南國爲乞伏國仁譯,或云堅公,或云法堅,未詳準是。"[2]其後,唐智昇《開元釋教録》著録此經長十六紙[3]。按:唐朝標準寫經每一紙28行,行17字。以十六紙衡之,與今大藏經傳本西秦沙門聖堅奉詔譯《太子須大拏經》全文含題長計7403字,篇幅長短吻合。《續高僧傳》之《彦琮傳》有云:"釋彦琮……初投信都僧邊法師,因試令誦《須大拏經》。減七千言,一日便了。"[4]是彦琮所誦之《須大拏經》當指《太子須大拏經》,《須大拏經》蓋爲省稱。執此,並據今傳本内容考察,聖堅奉詔譯《太子須大拏經》當是漢譯中最爲完整而通行的本子。今存聖堅譯《太子須大拏經》採三段式結構模式,即:緣起、前生故事、對應三部分。

而《根本説一切有部毗奈耶藥事》、《根本説一切有部毗奈耶破僧事》同屬根本説一切有部的律事系列,爲義淨自南海取經返唐後所譯,其呈現的情節有婆羅門乞施白象、跪别父母、佈施馬匹、須大拏妻採果、乞子、獅子當路、施妻、國王買回小兒、迎太子返國團圓等。内容較爲簡略,雖載有須大拏佈施事,然因律典與本生經性質有别,面貌也不同,並不存在對應關係,而是平行文本的關係。

須大拏太子本生主要在傳播佛教的"佈施"思想,其敘述表現以須大拏的種種佈施爲故事核心。以下試將各漢譯佛典有關須大拏太子本生主要情節,在前賢研究基礎上[5],進行增補,表列對照如下:

---

① 如:《六度集經》:"昔者葉波國王號曰濕隨。其名薩闍。治國以正。黎庶無怨。王有太子。名須大拏。容儀光世。慈孝難齊。四等普護。言不傷人。王有一子寶之無量。太子事親同之於天。有知之來。常願布施拯濟群生。令吾後世受福無窮。愚者不睹非常之變。謂之可保。"《經律異相》:"昔者葉波國王號曰濕隨。太子名須大拏。四等普護。言不傷人。常願布施拯濟群生。令吾後世受福無窮。愚者不睹非常之變。謂之可保。"

② 《大正藏》第49册,第83頁。

③ 《開元釋教録》卷一九:"《太子須大拏經》一卷(或云《須大拏》)十六紙。"《大正藏》第55册,第684頁。

④ 《續高僧傳》卷二《彦琮傳》:"釋彦琮……初投信都僧邊法師,因試令誦《須大拏經》。減七千言,一日便了。"《大正藏》第50册,第436頁。

⑤ 謝振發《北朝中原地區〈須大拏本生圖〉初探》,附表三"須大拏本生經文對照表",《臺灣大學美術史研究集刊》6期,1999年,第31—32頁。

表一:漢譯佛典須大拏本生情節對照表

內容情節	支謙譯《菩薩本緣經》	康僧會譯《六度集經》	聖堅譯《太子須大拏經》	《根本説一切有部毗奈耶藥事》	《根本説一切有部毗奈耶破僧事》
太子遊觀	×	×	○	×	×
普施衆生	○	○	○	○	○
道士八人施白象	○婆羅門	○梵志	○	○	○
道士纍騎白象而返	○婆羅門	○梵志	○	×	×
諸臣告王	○	○	○	×	×
群臣議處	×	×	○	×	×
驅擯檀特山	○驅擯深山	○十年	○十二年	×	×
佈施七日	×	○	○	×	×
妃誓與共	○	○	○	×	×
詣母辭別	○	○	○	○	○
國人送行	×	○	○	×	×
婆羅門乞馬、乞車	×	○梵志	○	○	○
婆羅門乞衣	×	×	○	×	×
徒步入山	○負子入山	○	○	×	×
到化城	×	×	○	×	×
渡河	×	×	○	×	×
訪阿州陀道人	×	○道士阿周陀	○	×	×
婆羅門乞子因緣	×	○梵志	○	×	×
婆羅門逢獵師	×	○梵志	○	×	×
須大拏妻採果	○	○	○	○	○
婆羅門乞子	○	○梵志	○	○	○
婆羅門鞭子	×	×	○	×	×
獅子當道	×	○	○	○	○
須大拏妻尋子	○	○	○	○	○
婆羅門乞妃	×	○梵志	○	○	○
國王贖買回太子兒	○	○	○	○	○
迎太子返國團圓	×	○	○	○	○

總的來説,今傳世漢譯佛典的"須大拏本生"故事,各本內容基本相同,《大正藏》將《菩薩本緣經》、《六度集經》及《太子須大拏經》歸"本緣部";《根本説一切有部毗奈耶藥事》、《根本説一切有部毗奈耶破僧事》入"律部"。各個佛典的屬性不同,所以結構、文字不盡相同,情節

繁簡也有所差别。其中署名支謙譯的《菩薩本緣經》文長5283字。語言風格古樸,内容簡要,情節不事鋪陳。主要敘述:樂好佈施的須大拏將神異白象施予敵國的婆羅門而被放逐檀特山,以及須大拏來到山中先後佈施兒女和妻子等情節[①]。相較於署名康僧會譯的《六度集經》本《須大拏經》(4416字),雖然文字略長,然《菩薩本緣經》經文中偈頌長行夾雜,佔據大量篇幅,實際敘事情節反較簡略;相較於聖堅譯文7403字的《太子須大拏經》,文字尤短而情節來得更爲簡單。

至於《六度集經》引用的《須大拏經》,其故事除了佈施白象、放逐檀特山、佈施兒女及妻子等核心情節外,更增添了:國人送行、入檀特山途中先後佈施馬匹、車乘、衣服,以及入山後親訪阿周陀道人、婆羅門乞子因緣、山中值遇獵人等情節[②],使整個故事内容更形完整,情節更加曲折而豐富,其呈現的文本形態相對完整而成熟。篇幅最長的聖堅譯單經本《太子須大拏經》,顯然是在《六度集經》本《須大拏經》的基礎上又增添一些情節,尤其是到化城而不入、渡河、須大拏夫妻累世的結髮誓約[③],當較《菩薩本緣經》、《六度集經》晚出。敦煌寫本《太子須大拏經》有S.2096、S.4456a、P.2166三殘卷。其中,S.2096殘存15行,首題:"佛説太子須大拏經";S.4456a殘存22行,尾題:"太子須大拏經一卷";P.2166首尾完具,首題:"佛説太子須達拏經。"三件内容均屬聖堅本《太子須大拏經》之抄本。可見聖堅本《太子須大拏經》是内容最完整且最通行的文本,並且有可能成爲敦煌須大拏本生壁畫、敦煌須大拏變文之文本依據。

三、敦煌壁畫中的須大拏本生故事

本生故事是敘述佛於過去世的種種受生,所行菩薩道的故事。這些内容,除了透過經典以語言、文字進行傳播外,同時也透過綫條、色彩,表現在繪畫、浮雕等佛教藝術,更發揮視覺傳播的功能。

須大拏太子本生是印度早期佛教美術的重要題材,北魏《宋雲行記》及唐代玄奘《大唐西域記》中便記載有犍陀羅的檀特山仍有此聖跡[④]。隨著佛教的傳播,有關須大拏太子本生題材的圖像更在印度、中亞、敦煌、中原等地出現。如巴呼特(Bharhut)佛塔、山奇(Sanchi)一號佛塔、阿瑪拉瓦提(Amaravati)佛塔、阿旃塔(Ajanta)石窟第17窟、犍陀羅(Gandhara)地區、新疆龜兹克孜爾石窟第81窟、克孜爾尕哈石窟第11、14窟、吐魯番伯孜伯里克等。對於這些相

① 支謙譯《菩薩本緣經》卷上,《大正藏》第3册,第55頁上-61頁中。

② 康僧會譯《六度集經》卷二,《大正藏》第3册,第7頁下-11頁上。

③ 聖堅譯《太子須大拏經》,《大正藏》第3册,第418頁下-424頁上。

④ 北魏《宋雲行記》:"復西行十三日至佛沙伏城……城北一里有白象宫。寺内佛事皆是石像……寺内圖太子夫妻以男女乞婆羅門,像胡人見之,莫不悲泣。"(北魏楊衒之《洛陽伽藍記》卷五,《大正藏》第51册,第1021頁)《大唐西域記》卷二《健馱邏國》"跋虜沙城"下云:"商莫迦菩薩被害東南行二百餘里,至跋虜沙城。城北有窣堵波,是蘇達拏太子(唐言善牙)。以父王大象施婆羅門,蒙譴被擯,顧謝國人,既出郭門,於此告别。"(《大唐西域記校注》,中華書局,2000年,第256頁)

關圖像題材,學者考索,多可參考[①]。基本上,這些圖像呈現的故事内容,主要情節爲:婆羅門乞施白象、爨騎白象而歸、國人送行、佈施馬匹以及佈施子女(乞子、鞭子、獅子當路)等。

至於中原地區北朝期間也出現有須大拏本生造像,今所得見,如:永平二年坐佛三尊像、龍門賓陽洞正光四年三佛、北魏孝昌三年蔣伯仙造像、永熙三年立佛三尊像、武定元年李道贊等五百人造像碑、武定元年道俗九十人造像碑、天保二年楊善萬等造像碑等9件造像[②]。這些造像保存下來有關須大拏本生的畫面與情節不多,其中"天保二年楊萬善等造像碑"是保存畫面較多的一件,其情節計有:普施衆生、婆羅門乞施白象、婆羅門得象乘歸、跪別父母、國人送行、渡河、婆羅門值遇獵人、須大拏妻採果、乞子、婆羅門鞭子、獅子當路等。

整體來看,北朝中原地區造像的須大拏本生圖,基本上繼承印度、中亞須大拏本生圖像的情節,但其中也出現"到化城"、"渡河"等印度、中亞造像所未曾出現之情節。這些北朝時期須大拏本生圖像的文本,根據上文"漢譯佛典須大拏本生情節對照表",可見其題材文本依據當係採自西秦聖堅譯《太子須大拏經》。

在中國有關須大拏本生圖像主要見諸於敦煌莫高窟的壁畫,根據《敦煌石窟内容總録》[③]所載,繪製有須大拏太子本生故事的計有七個洞窟。分别是:北周的428窟,294窟;隋代419窟窟頂前部東披,423窟窟頂前部東披,427窟中心柱南、西、北向面座沿;晚唐第9窟中心柱東向龕内北壁;宋代454窟窟南壁和西壁。其中尤其是採取連環圖畫形式的北周428窟、隋419窟、423窟,畫面故事情節較爲豐富。兹略述其情況如下:

莫高窟428窟東壁門北"北周須達拏太子本生圖",全圖分三段,畫面由上而下,呈"己"字型。上段由左到右,畫面有:辭父出游、請父王開庫佈施、8梵志乞施白象等情節。中段由右而左,畫面有:梵志爨騎白象而去、大臣控告太子施象、太子被罰去檀特山思過、臨行佈施、跪辭父母、國人送行等情節。下段由左而右,畫面爲:婆羅門乞馬而去、求車而去、乞衣物而去;太子及妃負子女入山;帝釋化城留太子、太子穿城而過;抵檀特山,結廬修行;太子將子女施予婆羅門,子女繞樹不行,爲婆羅門鞭打。畫面到此而止。

按:北周428窟是敦煌石窟有關須大拏本生壁畫時代最早,而且幅面最大,位置也最顯著的洞窟。施萍婷、賀世哲《敦煌石窟藝術·莫高窟第四二八窟》一書中曾詳爲解説,並從新

① 如松本榮一《敦煌壁畫の研究》一書,以敦煌伯希和編號135窟(即莫高窟428窟)爲中心,除了考訂428窟的圖像内容及其繪製時所參照的經典外,同時也考察巴呼特佛塔、山奇一號佛塔、阿瑪拉瓦提佛塔以及犍陀羅地區的須大拏本生造像,藉以追溯須大拏本生圖的淵源(《敦煌壁畫の研究》圖像篇,東京東方文化學院東京研究所,1937年,第257—268頁)。熊谷宣夫《大谷ミッション将来の版画須大拏本生図版画須大拏本生図について》,則進一步指出:西域和中國北朝的須大拏本生圖是印度系圖像的亞流,内容均以佈施白象、子女作爲圖像表現的核心(《文化》20:2,1956年3月,第162—175頁)。

② 謝振發《北朝中原地區〈須大拏本生圖〉初探》,在前賢基礎上,根據今所得見的9件北朝中原地區《須大拏本生》圖像,歸納其表現特徵,進而比較其與域外圖像的異同,以考察北朝須大拏本生圖的開展,探究其傳承與演變的原因(《臺灣大學美術史研究集刊》6期,1999年,第1—41頁).

③ 敦煌研究院編《敦煌石窟内容總録》,文物出版社,1996年。



圖1　莫高窟428窟東壁門北

疆南道的米蘭、北道克孜爾等殘留的壁畫,以及中原地區北魏造像碑、龍門賓陽洞浮雕、東魏、北齊等造像碑浮雕進行探究,以爲:428窟的須大拏太子本生是莫高窟首次出現的新題材。在情節的選取、連環形式等方面,既有與西域相似之處,又有與中原的須大拏本生圖一致的地方[①]。在畫面呈現的形式上,428窟採畫卷形式,凸顯了須大拏本生故事畫所具有的說話特質[②]。

1993年李玉珉《敦煌四二八窟新圖像源流考》[③],在前賢的基礎上,透過蒐羅更爲完備的資料,作了部分訂正與補充。經由新疆和中原地區須大拏太子本生圖像在故事情節的取捨和畫面安排同異的比較,探究此二地區須大拏太子本生圖的特色。她以爲:敦煌428窟北周時建平公于義所開鑿,其有關須大拏本生故事壁畫採手卷連環畫的表現形式,很可能是來自中原造像的影響。

北周294窟(五代、清重修)爲覆斗形頂,西壁開龕。四披繪佛傳、本生圖,被煙燻致使壁畫內容模糊,不易辨識;經比定西披、南披畫面內容爲須大拏本生故事。畫面從西披開始到南披。西披分上下欄,內容情節從上欄右邊開始,先右而左,再下而左,再上而左,再下而左;然後過渡到南披,則是從下欄右邊開始,而上,再轉下左而上,再轉下而左而上。畫面內容情節分別是:游觀、普施衆生、婆羅門求白象、婆羅門縶騎白象離去、太子臨行前盡施財物、告別父母、國人送行、婆羅門求馬、太子施馬、婆羅門得馬而去、求車、施車、得車而去,求衣、施衣,太子盡施衣物,太子到化城,穿城而出,太子渡河到檀特山,拜見阿周陀,婆羅門求施兒女、太子施兒女,最後爲太子妻兒與國王團圓等場面。

---

① 施萍婷、賀世哲《進盛中原遠接西域——莫高窟第四二八窟研究》,見《敦煌石窟藝術·莫高窟第四二八窟》,江蘇美術出版社,1998年,第10—27頁。施、賀二氏並指出在故事情節的選擇上,428窟的須大拏本生圖還打上了明顯的時代烙印,即宣傳儒家的孝道。化城情節的出現,突顯太子認爲"違父王命,非孝子也",這與北周時代朝廷提倡儒學有關。

② 小島登茂子《敦煌壁畫の版画須大拏本生図——北周隋代の說話表現特質》,《美學美術史研究論集》17、18,1999、2000,第1—22、452—463頁。

③ 《故宮學術季刊》,第10卷第4期,1993年夏季,第1—34頁。

畫面中留有部分榜題，分别是："……背財□(之)時"、"……得馬時"、"……坐迎時"、"□□□得車□(之)時"、"太子至化城時"、"至□□□□河時"、"太子至山見周陀道人時"、"……兒女時"、"……女與乞人時"。

隋419窟(西夏重修)，前部人字披頂，後部平頂，西壁開一龕。前室頂西披存土紅色椽條一部。西壁門上西夏畫供寶、二飛天、七佛(殘)，門北西夏畫文殊變(殘)。主室窟頂前部西披上二行畫法華經變譬喻品，下一行畫薩埵太子本生。東披上三行畫須大拏太子本生，下一行畫薩埵太子本生。

419窟東披畫面四段，上三段爲須大拏太子本生畫，構圖基本與428窟同。畫面也是分上中下三段，而表現呈"S"形。李永寧以爲："此圖在同題故事畫中情節最全，但畫面變色，較難辨認，有一些細節又似爲畫家所加：如最後一個畫面，婆羅門入宫及國王賜食，婆羅門躺於王宫前地下等，就難知其含意。"[①]

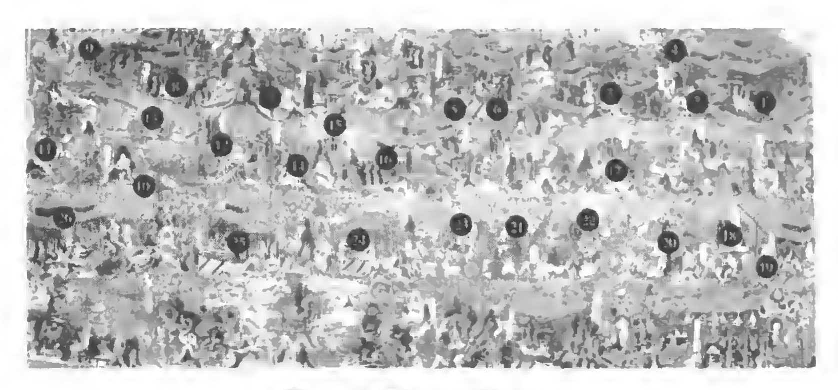


圖2　莫高窟419窟東披

全圖故事情節分别是：宫廷、婆羅門求白象、太子施象、婆羅門騎象離去、大臣告太子施象、罰太子到檀特山、太子臨行前佈施、告别父母、大臣百姓送别、婆羅門求馬、騎馬而去、求車、拉車而去、求衣，太子悉皆施予、太子負子女前行、帝釋化城，太子稍息後離去、太子到檀特山，拜見仙人、結廬居住、孩子與野獸玩樂、醜婆羅門婦井邊被調笑、美婦逼醜婆羅門買奴隸、醜婆羅門求太子兒女、施予子女、帝釋變獅阻上山採果的太子妃回家、醜婆羅門鞭趕子女、美婦要求賣掉子女、將子女賣給國王、國王給婆羅門金銀並賜食等場面。

隋423窟，前部人字披頂，後部平頂，西壁開一龕。窟頂前部東披畫須大拏太子本生一鋪，全圖分上中下三段，畫面由上而下，情節與情節之間以山間隔。上段由左到右，畫面分别爲：太子及妃在宫内、婆羅門求象、太子施象、國王罰太子去檀特山思過、妃誓與太子同往、太子請求佈施自己家財七日、佈施、辭别父母、大臣百姓送别、婆羅門求馬等場面。中段與下段由右而左，畫面順序錯綜。如下圖示：

① 李永寧主編《敦煌本生因緣故事畫卷》，收入《敦煌石窟全集3》，香港商務印書館，2000年，第174頁

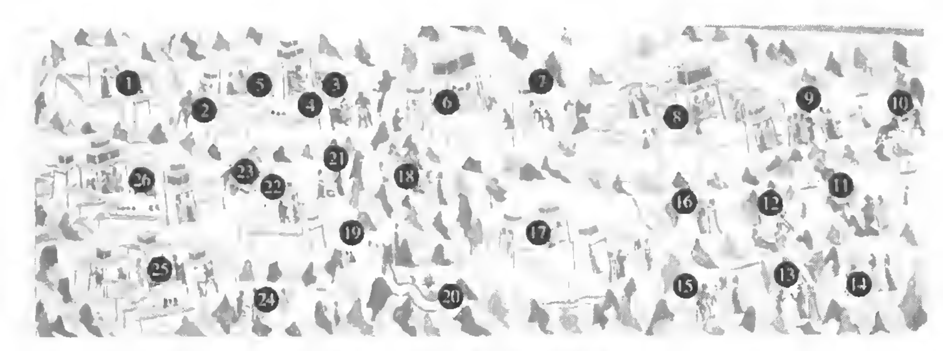


圖3 423窟窟頂前部東披

中段及下段的畫面分別爲:婆羅門拉車而去、婆羅門求衣、盡施全家衣飾、負子女前行、太子不留在帝釋所化的城廓、到檀特山、向阿州陀仙人求教、結廬思過、小兒子騎獅游玩、醜婆羅門美妻在井邊遭調戲、美妻哭訴要找奴隸、醜婆羅門打聽太子所在、太子送兒女給醜婆羅門、小兒女被賣到皇宫、國王接回太子和妃等場面。

上述四窟須大拏太子本生圖,北周428窟、隋419窟、423窟等之畫面均分上、中、下三段,北周294窟分上下二段。其中428窟情節走向呈"己"字形;419窟情節走向呈"S"形。第423窟情節走向近似428窟,但中下段走向回旋而複雜。這種構圖最大的優點在於畫幅容量大,能將情節繁多的故事詳盡描繪,故事安排好似中原的手卷形式,情節之間基本上用山圍成環狀或以山石、樹木加以分隔。這種獨特的構圖形式,也出現在薩埵那太子捨身飼虎一類的本生故事,如北周428窟、北魏254窟等;北魏257窟九色鹿王本生等,凸顯了本生故事畫在中國所具有的説話特質。

就故事的情節論,北周428窟、294窟、隋419窟、423窟四鋪壁畫所呈現的須大拏太子本生故事,構圖基本相同,内容也大抵一致,均係以聖堅譯《太子須大拏經》爲文本而鋪陳繪製的。其中428窟畫面三段雖然完整,然就故事情節而論,僅到太子將子女施予婆羅門、子女繞樹不行、爲婆羅門所鞭打,以下便戛然而止。經文後段所述婆羅門在葉波國販賣太子的子女、及國王迎太子返國等事,則完全省略。所以情節最爲完整的當推419窟。

中國國家圖書館BD00462號(洪062)壁畫榜題(擬),全卷11紙、264行,爲歸義軍時期寫本。全卷共書寫十一扇壁畫榜書,内容大體爲本生與佛傳故事。其中第一扇首部殘缺,内容爲《須大拏太子本生》,第二扇《須大拏太子本生》,第三扇文"修樓婆王故事"與《須大拏太子本生》,次序淩亂。1988年白化文有整理[1],據録文,全文除首部殘缺外,大抵完整,計存1473字。内容情節文字大抵與聖堅譯本《太子須大拏經》相同。

兹將聖堅譯《太子須大拏經》與敦煌北周428窟、隋419窟及隋423窟壁畫以及BD00462的榜題内容所呈現的情節對照,表列如下:

---

1 白化文《變文和榜題——京洪字62號等幾個卷子中"榜題"的録文及相關問題的討論》,《敦煌研究》1988年第1、3期。

表二:敦煌莫高窟須大拏本生圖情節對照表

情節	北周428窟	北周294窟	隋419窟	隋423窟	BD00462榜題	《太子須大拏經》
太子遊觀	○	○	○	○	○	○
普施衆生	○	○	○	○	○	○
八道人乞施白象	○	○	○	○	○	○
八道人槃騎白象	○	○	○	×	×	○
諸臣告國王	○		○	×	○	○
驅擯檀特山思過	○		○	○	○	○
妃誓共相隨	×		×	○	×	○
臨行佈施七日	×	○	○	○	○	○
太子詣母辭別	○	○	○	○	○	○
國人送行	○	○	○	○	○	○
婆羅門乞馬得馬	○	○	○	○	○	○
婆羅門乞車得車	○	○	○	○	○	○
婆羅門乞衣得衣	○	○	○	○	○	○
太子負子女入山	○	○	○	○	○	○
到化城	○	○	○	○	○	○
渡河	○	○	×	×	○	○
訪阿州陀道人	○	○	○	○	○	○
結廬苦修	○		○	○	○	○
山中禽獸喜附太子	○		○	○	○	○
婆羅門乞子因緣	×	○	○	○	○	○
太子施予兒女	○	○	○	○	○	○
須大拏妻採果	×		○	○	○	○
帝釋化獅子當路	×		○	×	○	○
婆羅門鞭子	○		○	×	○	○
美婦求賣子	×		○	×	○	○
國王買回小兒	×	○	○	○	○	○
迎太子返國團圓	×		○	○	○	○

整體而言,有關須大拏本生故事的敘事圖像,不論印度、中亞或北朝中原地區的須大拏本生圖像,基本上內容集中在佈施白象、子女(參表一),圖像畫面有限,情節簡單。敦煌莫高窟所保存的須大拏本生壁畫則畫面較爲廣大,描繪較爲詳細,内容情節相對豐富,形象也更加生動。除了承繼印度、中亞造像的圖式與情節外,更隨著《六度集經》本的《須大拏經》與聖堅譯《太子須大拏經》的流傳,豐富的故事情節進入了畫面,適時採用中原的畫卷圖式,展現須大拏樂施的種種場面,主要集中在佈施白象、佈施馬車衣物、負子女攜妻徒步入檀特山、佈施子女等場面的鋪陳,特別是佈施子女的感人情節。

四、"須大拏太子本生"之敘事文學

敦煌藏經洞雖然是在1900年發現的,但是敦煌文獻中有關須大拏太子故事的寫本一直到1965年俄國古列維奇《佛本生變文殘片》一文[①],才引起學界的注意。此文揭示俄藏敦煌寫卷Дx2167、2150、285是"迄今未知的《太子須大拏經》變文的片段",並公佈了Дx285(Ⅰ、Ⅱ、Ⅲ)《太子須大拏經》變文的斷片。他以爲:一般講經變文是先引一段經文,然後是較長的講唱變文;但此寫本不符合上述常例。此寫本有部分完全同於經文,有些稍有差别而不傷原意。另有些爲經文所無,這些多半是敘述中富於情感色彩的部分。更證明此寫本是某一變文作品的斷片的是:Дx-285Ⅱ中有五言、七言詩句(第三-五行),而經文全是散體,詩句是地道的漢文詩(押韻),應不是從另外經文漢譯文中摘來的詩句,因爲佛偈是無韻的。

1989年白化文根據古列維奇論文所附照片加以校録,定名爲《須大拏太子本生因緣》,認爲是"'因緣類'作品中之一種最原始、最初級的粗製毛坯",收入《敦煌變文集補編》[②],隔年並以《〈須大拏太子本生因緣〉殘卷校録並解説》一文發表[③];1997年黄征、張涌泉《敦煌變文校注》據照片參照經文校録,以爲:"原卷爲三段殘片,頭尾皆殘,故不存原題。據故事内容可知此爲《太子須大拏經》所演繹之變文,因《經律異相》卷三一《行菩薩道諸王子部上據太子須大拏經》列題爲《須大拏好施爲與人白象詰擯山中》,又據《經律異相》卷三《須達所造給孤獨緣》等有'緣'字類比之,故擬名爲《須大拏太子好施因緣》。"[④]本文前已論及《經律異相》卷三一《行菩薩道上諸國太子部上》"須大拏好施爲與人白象詰擯山中七"有關須大拏太子故事,内容與《六度集經》卷二《佈施度無極章》所引的《須大拏經》相同,衹是文字較爲簡略,《經律異相》所引當爲《六度集經》本之簡省節略。又敦煌本的文字不同於《經律異相》或《六度集經》所引的《須大拏經》,而是多同於聖堅譯《太子須大拏經》經文。

---

① 古列維奇《佛本生變文殘片》,《蘇聯科學院亞洲民族研究所簡報》第69期,1965年。

② 白化文《須大拏太子本生因緣》,見《敦煌變文集補編》,北京大學出版社,1989年,第83—89頁。

③ 白化文《〈須大拏太子本生因緣〉殘卷校録並解説》,《敦煌吐魯番學研究論文集》,漢語大詞典出版社,1990年,第288—295頁。

④ 黄征、張涌泉《敦煌變文校注》,中華書局,1997年,第501—506頁。

1998年，日本玄幸子《"須大拏太子變文"について》，除根據北8531（字6）、Дх285外，又據《俄藏敦煌文獻》第6册圖版補録了Дх.2150、Дх.2167、Дх.3123等殘片，提供了較爲完整的"須大拏太子變文"文本①。除指出敦煌本口語詞彙豐富，抒情性强外；並將録文持與聖堅譯《太子須大拏經》一一對照，確定敦煌本須大拏太子變文其所依據當是西秦聖堅譯的《太子須大拏經》。

2004年陳洪《敦煌須大拏變文殘卷研究》②一文，討論敦煌本Дх.285和北8531殘卷《須大拏太子佛本生故事》的情況，考證殘卷的佛經來源爲聖堅所譯《太子須大拏經》；重新將殘卷擬名爲《太子須大拏經講經文》；對殘卷校注辨正，並附帶討論聖堅譯本與《六度集經》的關係。透過比對，以爲北藏殘卷與俄藏殘片顯然是同本異抄。

2006年張涌泉、張新朋《敦煌寫卷〈須大拏太子本生因緣〉新校》比較了相關的8個寫卷，更正了《敦煌變文校注》的疏失。指出北8531號與聖堅譯《太子須大拏經》最爲接近，俄藏諸卷可能另有來源。並以北8531號爲底本，重新録校③，提供了敦煌本《須大拏太子本生因緣》（《須大拏太子變文》）的完整校本。

根據今所得見敦煌寫本《須大拏太子變文》計有：俄藏Дх.285、Дх.2150、Дх.2167、Дх.2960、Дх.3020、Дх.3123及中國國家圖書館藏北8531（字6）等7件。由於敦煌須大拏太子本生故事的有關寫本都爲殘卷，缺題，學者紛紛據内容擬題，或作《佛本生變文》、《須大拏太子變文》，或定名爲《須大拏太子本生因緣》（《補編》）、《須大拏太子好施因緣》（《校注》）、《須大拏太子緣起》（陳洪）。張涌泉以爲：實質上三家對於俄藏諸殘卷屬於"因緣"已無分歧，"本生"爲宣説釋迦牟尼佛過去世時歷種種生死、行菩薩道、教化衆生、普行六度之事。《須大拏太子本生》乃佛本生之一，俄藏諸殘卷當即據《須大拏太子本生》演繹，準此並參之敦煌壁畫中諸多佛本生故事畫均題有"本生"二字，因此，張氏以爲《補編》所擬題目較爲貼切。

按：最早的變文——"講經文"，是引據經文，穿插故事，使之通俗化，既説且唱，用以吸引聽衆。它的儀式是講前有押座文，次唱經題名目。唱經題畢，用白話解釋題目，叫開題，開題後摘誦經文，以後一白一歌，又説又唱，直至講完爲止。今存須大拏太子故事的敦煌寫本，内容雖本於聖堅譯《太子須大拏經》，然詳審其體制，顯然並非講經文，因此不宜題爲《太子須大拏經講經文》。又佛教變文的發展，從引據經文進行講唱的講經文，進一步的開展，而有不唱經文，可以隨意選擇經文中故事加以宣説，即所謂佛教故事變文的出現。例如據《佛本行集經》講唱悉達太子成道故事的稱爲《太子成道經》，或擬題爲《太子成道變》、《悉達太子修道因緣》。準此，則有關須大拏太子故事的敦煌寫本，以稱作《須大拏太子變文》、《太子須大拏經》或《須大拏太子本生因緣》爲宜。

---

① 玄幸子《"須大拏太子變文"について》，《人文科學研究》（新潟大學）95輯，1998年，第1—25頁。

② 陳洪《敦煌須大拏變文殘卷研究》，《蘇州大學學報（哲學社會科學版）》2004年第2期，第59—64頁

③ 《周紹良先生紀念文集》，北京圖書館出版社，2006年，第482—496頁。其中S.4456a爲《太子須大拏經》殘卷。

現存《須大拏太子因緣》殘卷7件。俄藏6件殘片，屬同一寫本的斷裂，已經玄幸子比對綴合，其前後順序與内容大要如下：

(1)俄藏Дx.285殘片一，殘存6行，内容爲道士八人向須達拏太子乞施白象。(2)Дx.2150殘片，殘存24行，内容與Дx.285殘片相銜接，敘述太子佈施白象，八道人纍騎白象歡喜而去。國中諸臣聞太子以白象佈施怨家，報告國王。王與諸臣共議懲罰太子。(3)Дx.2167殘片，殘存24行，内容與Дx.2150殘片相銜接，敘述有一智臣嫌諸臣語，建議放逐山中思過。太子不敢違命，乃盡施財物並辭國赴檀特山。(4)Дx.2960殘存2行，内容與Дx. 2167殘片相銜接。(5)Дx.3020殘存5行，内容與Дx.2960相銜接。(6)Дx.3123殘片，存19行，内容與Дx. 3020殘片相銜接，敘述太子夫人曼坻欲隨太子入山之對話。綴合後總共殘存79行，起於"……何等？道士八人……"(對應聖堅本《太子須大拏經》，《大正藏》頁419中20)，迄"……心則於汝身……曼坻……"(對應《大正藏》頁420中22)。(7)中國國家圖書館藏北8531(字6)，册子本，首尾殘缺，存中間六個折頁(其中一個折頁僅存一角)，正反兩面鈔寫，頁8行或9行，行22–28字不等，起："(上缺)審大王當見聽不？父王答言：恣汝所欲……"(對應聖堅本《太子須大拏經》，《大正藏》頁419上27)，迄："心，則於汝……曼(坻)(下缺)"(對應聖堅本《太子須大拏經》，《大正藏》頁419中20)。内容敘述普施衆生、婆羅門乞施白象、婆羅門纍騎白象而去、大臣告國王、群臣議處、驅擯檀特山、妃誓與共相隨。

整體看，敦煌本《須大拏太子本生因緣》文本確是依據聖堅本《太子須大拏經》，其全文並非引據經文進行敷衍以爲講唱，而是依附經文加以敘述，也就是將經文字句納入全文加以連綴、潤飾成篇，使全文敘事流暢，情節更加細膩，發揮講唱之效果。兹舉片段以窺一斑：

北8531(字6)

王以(與)諸臣共議之言："如今太子須苦刑罰。"中有一臣言："以脚入象廐中，當截其脚；手牽象者，當截其手；眼視象者，當挑其眼。"或言："當斷其頭。"或言："身節百段。"

諸臣共議各言如是。王聞是語，更益悲哀，悶絶倒地，小得蘇心，微聲告諸臣言："我於先時，求天願地，得此一子，兒大好道憙布施人，臣等皆言苦刑我子，我不忍見。臣等慈悲看我面孔，先斷我命後形(刑)我子，交我全在争忍眼前而見此事耳。"

吟云：爲宫無太子，苦自求天地。得此一嬌兒，不忍眼前死。

願諸臣等起慈悲，我之顔面莫相違。乃可先頭斷我命，然後方始煞我兒。

中裹有一智臣，嫌諸臣議：汝等出言快不當爾。王唯有是一子，甚愛重之。豈生如是惡心苦刑害耳？是王之太子，不合受斯治罰也。遂即進步向前啟白王言："臣亦不敢使王太子禁止拘閉苦痛刑害也，但逐出國，置野田山中十二年許，不見人煙坐伏身心，當使慚愧。他自衣食不好，經遭苦事，合改心幸愛惜倉庫耳。"

以上凡下標黑綫者乃聖堅本《太子須大拏經》所無，未標示者乃聖堅本《太子須大拏經》原文所有。由此可見，講唱者巧妙地在聖堅本《太子須大拏經》經文上進行加工改造，使其合乎佛教講唱文學之形式，同時也使枯燥生硬的翻譯文字，變得流暢活潑，呈現出佛教講唱文學的敘事的特色。

五、"須大拏太子本生"敘事圖像與文學之互文性關係

"互文性"是20世紀60年代西方文學理論提出的新術語。通常被用來指示兩個或兩個以上文本間發生的互文關係，包括：兩個具體或特殊文本之間的關係；或某一文本通過記憶、重復、修正，向其他文本產生的擴散性影響。

佛教的傳播，除了經典外，同時也選擇以綫條、色彩爲工具，繪製敘事圖像來進行圖像傳播；或以語言、文字爲媒介，經由口頭講説或文學記述來進行文學傳播。在傳播的過程中，既存在著理解、詮釋與表達的差異，也受到媒介工具材質、時間、空間等制約，因此，經典、圖像與文學間也就出現了所謂的互文關係。

本生是古印度民間寓言故事集成，也是佛典翻譯文學中，藝術價值最高且最爲普及的。今傳漢譯佛典中保存本生故事的有十幾部，主要在本緣部。此外，還散見於其他經、律、論之中。原來體裁是多種多樣，譯成漢語則多採韻、散結合的文體。因此，無論文體或表現手法，漢地作品與印度、中亞之本生也就有著相當的差異。

漢傳佛教大乘思想流行，漢譯本生更多地表現大乘佛教積極入世、自利利他的菩薩觀念。菩薩救濟善行，捨己救人、捨身求法則成爲漢譯佛典中常見的主題。本生故事主要表現集中在六度（六波羅密），即佈施、持戒、忍辱、精進、禪定和智慧。尤其以"佈施"的宣揚最爲突出。佛典中多强調"佈施"爲菩薩修行的第一步。佛陀講説過去前生種種佈施行菩薩道之故事，成了本生因緣之主題，有的佈施甚至達到不可思議的程度。如著名的尸毗王割肉貿鷹、薩埵太子捨身飼虎等，立意在贊頌菩薩，把捨己救人的品德表現得淋漓盡致。須大拏太子徹底佈施的事跡也是佛教喜聞樂道的本生故事之一。

據歷史家考察，須大拏太子本生故事原是印度古老的民間傳説，佛陀宣説各種佈施時，將這些群衆所習聞的傳説引爲例證進行説法。佛滅後幾經弟子輾轉相傳，便以徹底佈施的典範人物須大拏太子及其事跡附會爲佛陀前生的故事而成本生故事。隨著佛教的傳佈，經由經典、圖像與文學的媒介快速地傳播在各個佛教文化圈。

首先在佛典中，須大拏樂好佈施的題材，由於不同場合的説法，形成不同性質的經典，焦點各有側重，呈現出表述上的差異。今漢譯佛典中《菩薩本緣經》、《六度集經》、《太子須大拏經》同屬"本緣部"經典，《根本説一切有部毗奈耶藥事》、《根本説一切有部毗奈耶破僧事》則屬"律部"經典。經典屬性不同，經文組織結構不同，儘管同一故事題材，情節基本相同，然繁

簡不一,詳略有别,各成系統。即使是同屬"本緣部"的《菩薩本緣經》、《六度集經》、《太子須大拏經》,也基於佛典翻譯過程中時間、空間、譯者的語言、文體、思想、文化等内外環境的影響與制約,而産生異同的現象。

《菩薩本緣經》顧名思義,旨在强調菩薩的本生因緣,以行菩薩道爲核心。其卷上"一切持王子品第三之一"、卷中"一切持王子品第三之餘"便是以彰顯樂好佈施的須大拏太子事跡爲主。而《六度集經》也是集録佛陀在過去世行菩薩道時之九十一則本生故事,配合大乘佛教所説之佈施、持戒、忍辱、精進、禪定、智慧等六度而成,旨在闡揚大乘佛教之菩薩行。卷二引《須大拏經》宣揚佈施度的精神,内容情節較《菩薩本緣經》豐富而敘事流暢。《太子須大拏經》則是以獨立的單經形式呈現,有説經緣起,内容最爲豐富而完整。

《菩薩本緣經》保存印度本生經的形式,有偈頌、長行。内容簡要,情節簡單,語言古樸;《六度集經》、《太子須大拏經》敘事完整,情節細緻,語言生動,人物描繪鮮明。就故事情節論,以佈施白象、放逐深山思過及佈施二子爲共同的故事核心。圍繞這些故事核心,各佛典鋪陳的情節多少不一,情節的描述粗略與細緻有别。其中以聖堅本《太子須大拏經》最爲完整。如開頭的"太子游觀",佈施白象後引起的"群臣議處",太子入山前的"婆羅門乞衣",入山時的"到化城"、"渡河",佈施二子後的"婆羅門鞭子"等情節都是《菩薩本緣經》、《六度集經》所無,爲聖堅本獨有的情節。至於行前"佈施七日",入山前"婆羅門乞馬、車",山中"訪阿州陀道人"、"婆羅門乞子因緣"、"婆羅門逢獵師"、"獅子當阻妻子"、"婆羅門乞妻",最後的"迎太子團圓"等,則是《六度集經》、《太子須大拏經》同有,《菩薩本緣經》没有的情節。

須大拏太子本生故事人物在佛典中的呈現,《菩薩本緣經》由於敘述簡單,旨在表義,因此人物大多不具名,僅説"王有子名一切持"。聖堅本與《六度集經》敘事豐富,情節描述相對細緻,人物繁多且都具名,如聖堅本《太子須大拏經》:王號濕波、太子須大拏、妃名曼坻、檀特山中十二年、男名耶利、女名罽拏延、道人名阿州陀。不但人物具名,甚至點出國名葉波,放逐之深山名爲檀特山,甚至佈施的白象也有名字,稱之爲"須檀延"。《六度集經》與聖堅本大抵一致,不過稱"道士名阿周陀"、"象名羅闍和大檀",略有不同而已。

其次,在圖像方面,須大拏太子本生故事在印度早已膾炙人口,各地並且保存有相關的遺跡[1],隨著佛教的傳播在各地也出現有相關的造像。如今印度巴呼特佛塔、桑奇一號佛塔、阿瑪拉瓦提佛塔、阿旃塔石窟、中亞犍陀羅地區、新疆龜兹克孜爾、克孜爾尕哈、吐魯番伯孜伯里克石窟等也都保存有關於須大拏太子本生題材的圖像。

至於中原地區也有相關主題的北朝造像,尤其敦煌石窟壁畫中,有許多美麗而生動的本生壁畫,其中須大拏太子本生壁畫更是以畫面廣大、情節豐富緊湊而稱著。這種以敘事圖像

① 《大唐西域記》(卷三至七)中便記載有唐玄奘旅行印度時,就曾瞻禮過蘇達拏太子本生處。《法顯傳》中也記載了法顯游歷錫蘭時適逢供養佛牙大會,游行中還見到:"夾道兩邊,作菩薩五百身已來種種變現,或作須大拏,或作睒變,或作象王,或爲鹿馬,如是形像,皆彩畫莊校,狀若生人。"

來描繪佛陀在過去生中修菩薩行捨己利他的故事，不僅構成佛教藝術的重要題材，同時也衍生出優美的佛教文學。

就上所述，我們發覺不論是各種漢譯佛典或印度佛教造像，乃至於敦煌壁畫，所呈現的共同文本，主要在於：婆羅門乞施白象、欝騎白象而歸、國王放逐檀特山思過、太子佈施馬車衣物、佈施子女等核心情節。

透過經典與圖像我們可以發現，印度、中亞、西域以佈施白象及佈施子女爲核心。佈施白象是太子放逐檀特山的起因；檀特山思過之過程中，婆羅門先後乞施馬、車，乃至盡施衣物則是太子徹底佈施的展現；除了財物佈施外，最難割捨應是親情，佈施子女更是凸顯太子徹底佈施的最高表現，自然是故事的主軸。國王贖回孫兒、迎太子返國團圓，大團圓的圓滿結局，顯然是中土文化孝道思想影響下的必然發展。

又"到化城"是聖堅本《太子須大拏經》獨有的情節，敘述須大拏太子先後將馬、車及衣物盡施婆羅門後，夫妻肩負兒女徒步入山，"行在空澤中，大苦飢渴。忉利天王帝釋即於壙澤中，化作城郭市里街巷，伎樂衣服飲食。城中有人出迎太子，便可於此留止飲食，以相娛樂"。太子妃建議進城暫作休息，太子堅決反對，認爲"父王徙我著檀特山中，於此留者，違父王命，非孝子也"。遂便出城。這一情節既表現須大拏道心的考驗，也明顯看出中國儒家孝道思想的滲透。敦煌428窟、294窟、419窟、423窟壁畫也都有此情節畫面的出現。

須大拏太子本生中，須大拏是佛陀的過去身。《太子須大拏經》最後明白地指示說："佛告阿難，太子須大拏者，我身是也。"由於佛陀成道前爲淨飯王太子悉達，因此悉達太子與須大拏太子有意無意地被混淆。特別在佛教中國化、世俗化的發展過程中，因其性質相似，悉達、須大音又相近，致使部分情節往往產生嫁接的現象。敦煌變文P.2999《太子成道經》開頭："我本師釋迦牟尼求菩提緣，於過去無量世時，百千萬劫，多生波羅奈國。廣發四弘願，爲求無上菩提，不惜身命，常以己身及一切萬物給施衆生。"緊接著列舉了：慈力王、歌利王、尸毗王、月光王、薩埵王子等捨身布施之本生故事，之後有一段描寫悉達太子佈施的內容說："**悉達太子之時，廣開大藏，布施一切飢餓貧乏之人，令得飽滿。兼所有國城、妻子、象馬七珍等施一切衆生。**"這段文字內容也出現在《悉達太子修道因緣》與《八相變》中[①]。《太子成道經》、《悉達太子修道因緣》、《八相變》都是講唱有關悉達太子成道的故事，然而這一段佈施的描述從未見諸佛典中悉達太子的傳記資料，特別是佈施"妻子、象馬、七珍"，更是悉達太子故事所無。試加按覈，正合於須大拏太子本生的"普施衆生"、"佈施白象"、"佈施車、衣物"、"佈施子女"、"佈施妻子"等情節，當是將須大拏的情節嫁接到悉達太子身上。

除此之外，情節的嫁接還出現在須大拏被放逐"檀特山"。中國國家圖書館藏北8441（皇字076）、英藏S.3711《悉達太子贊》有云：

---

① 《太子成道經》（《敦煌變文校注》，第434頁）、《悉達太子修道因緣》（同前，第469頁）、《八相變》（同前，第507頁）。

迦維衛國淨飯王,悉達太子厭無常。誓求无上菩提果,夜半逾城坐道場。
太子十九遠離宫,夜半騰身越九重。莫怪不辭父王去,修行暫到雪山中。
二月八日夜踰城,行至雪山猶未明。父王憶念號咷哭,姨母搥胸發大聲。
太子行至檀特山,出家修道有何難。誓願發心離宫闕,降魔成道度人天。
雪山修道定安禪,苦行真心難更難。日食一麻或一麥,鵶鵲巢居頂上安。

此《悉達太子贊》文字内容也出現在日本龍谷大學藏《悉達太子修道因緣》開頭的《悉達太子押座文》,其中"檀特山"音近作"檀德山"[①]。悉達太子夜半踰城、入雪山求道,爲大家熟知的佛傳故事情節,但從未見有任何經典提到悉達太子檀特山修道之事[②],這明顯的也是將悉達太子與須大拏太子混爲一人,須大拏故事中的檀特山,嫁接到悉達太子成道故事中的另一現象。

六、結　語

敦煌文獻、佛教文學、壁畫圖像,在過去的研究中各自有其領域,甚少交涉。敦煌佛教石窟群及敦煌文獻中佔百分之九十的佛教文獻,其傳播時間適值中國佛教發展的關鍵期,豐富多樣的寫卷文書與壁畫内容,爲考察佛教東傳,乃至中國化等發展歷程提供了極爲珍貴的材料。

漢傳佛教全盛時期,佛教的發展與傳播也進入了由雅而俗的新階段。因應這一階段的傳播對象,不論是識字而不便或無緣讀經的信衆,或不識字無法讀經的信衆,化俗法師透過語言,以講唱經文或俗曲歌贊唱頌的方式來進行口頭的傳播。同時在寺院繪製大型壁畫,以綫條色彩圖像來製作經變畫,進行視覺傳播。既具圖解經文的效用,又可莊嚴道場,示化信衆,發揮視覺傳播的最佳功能。

豐富的本生故事,生動的内容與感人的情節,是佛教傳播的利器。佛教説法每多採用本生故事以宣傳佛理教義,這些膾炙人口的題材形成了佛教的敘事文學,也鋪陳繪製爲精彩的敘事圖像。由於文字與圖像的媒介質性差異,呈現在文字敘事與圖像敘事的表現上,也就出現互通之中但又有各自的特色。

以上我們藉由"須大拏本生"這一相同主題在經典、圖像、文學的各自呈現,並透過敘事文本中人物、情節異同的比較,可見文字敘事到圖像敘事間的轉换,不是敘事方式和敘事内容的簡單移植,而是一種具有互文性的創造與對話,顯現各文本間的交流,透過情節的組合、再現、改易或嫁接,尋求其間的"存異"、"求同"的關係。

(中國　臺灣南華大學)

① 《悉達太子修道因緣》,《敦煌變文校注》,第468頁。
② 參見陳開勇《須大拏與悉達——唐代俗講的新傾向及其影響》,《敦煌學輯刊》2008年第2期,第121—126頁。

敦煌唐詩寫本倉部李昂續考

徐　俊

一

伯二五六七、伯二五五二唐詩叢鈔，原卷殘裂爲二，分編兩號。前段伯二五六七卷，1913年羅振玉編《鳴沙石室佚書》收録，並撰有提要；1958年中華書局上海編輯所編《唐人選唐詩（十種）》，收録此卷影件，並附録文排印本，沿用羅振玉擬題定名作《唐寫本唐人選唐詩》。後段伯二五五二卷，羅氏當年未及寓目，趙萬里、王重民先生於1934、1935年分别撰有提要，指出伯二五五二與伯二五六七同爲一卷，並查證、校録了卷中的高適佚詩[①]。拙撰《敦煌詩集殘卷輯考》卷上有伯二五六七、伯二五五二拚合卷簡考及詩歌完整校録[②]。

伯二五六七、伯二五五二拚合卷卷首三詩，第一首起首殘，闕題及作者，羅振玉考爲李昂作；卷末二詩，《馴鴿篇並序》下題作者"李昂"，第二首《塞上聽彈胡笳作並序》殘存題及詩序。同卷首尾殘詩作者同名，頗致迷惑。王重民先生《補全唐詩》將首尾兩李昂之詩作爲一人收録，均歸於開元時考功員外郎李昂名下[③]。《敦煌學大辭典》"李昂詩"條同誤[④]。陳尚君先生最先指出原卷前後二李昂實非一人，前者爲考功員外郎李昂，後者爲倉部員外郎李昂。《唐才子傳校箋》卷一李昂傳所考未確，陳尚君先生補正云：

> 今檢《塞上聽彈胡笳作序》云："故天子命我柱史韋公，括□□□，監統□羅。韋公謂我不忝，奏充判官。天寶七載十月一日，次於赤水軍，將計□□。時有若尚書郎蘇公，專交兵使，處於别館。是日也，余因從韋公相與謁詣，既盡籌畫，且開樽俎。"前考李昂開元二十四年爲考功員外郎，二十七年前爲吏部郎中，豈至於十年以後，以六十之年，忝充監糴判官，遠赴赤水軍，且如此恭敬地"謁詣""尚書郎蘇公"，其作者爲另一人，至爲明白。今按此序及《馴鴿篇》作者既爲李昂，應即與考功李昂同時而年輩稍遲之倉部李昂。

並考證倉部李昂的家世生平如下：

---

① 參見王重民《敦煌古籍敘録》卷五集部，中華書局，1979年，第326—329頁。

② 《敦煌詩集殘卷輯考》，中華書局，2000年，第41—98頁。

③ 王重民《補全唐詩》，《全唐詩外編》第一編，中華書局，1982年，第23—24頁。《全唐詩補編》所收《補全唐詩》沿其誤，中華書局，1991年，第24—26頁。

④ 《敦煌學大辭典》，上海辭書出版社，1998年，第560頁。

其生平可考者有：趙郡人，祖許王府參軍李敬中，父都水使者李暕。大曆三年(768)任著作郎，作《李邕墓志》。官至倉部員外郎。以文章家法爲世祖尚。事見《新唐書・宰相世系表》及《千唐志齋藏志》收大曆三年《李邕墓志》、《唐代墓志彙編》收元和九年《李方乂墓志》。[①]

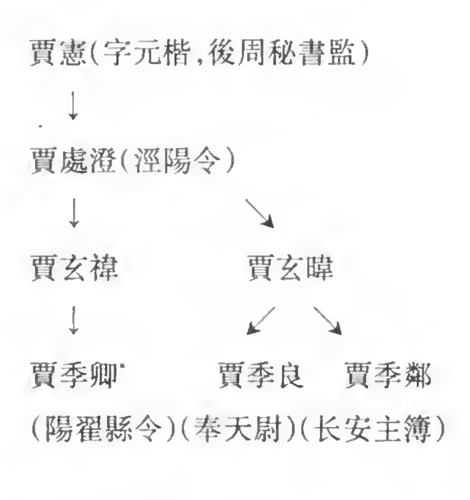
兩李昂幾乎同時，且均以文名，前人已多混淆[②]，至此始得以明辨，惜文獻缺載，難以詳考。

二

傳世文獻有關倉部李昂的記載，僅見於《新唐書・宰相世系表》，趙郡李氏東祖房，都水使者李暕之子，官倉部員外郎[③]。新見與李昂有關的墓志，包括陳尚君先生所舉二方，迄今所見共有七方，茲以撰文年代为序簡考如下：

一、開元十九年(731)正月鄭馥、李昂合撰《賈季卿墓志》[④]，署"前鄉貢進士李昂撰銘，前國子進士鄭馥撰序"，按唐代由州府解薦而得進士第者，曰"前鄉貢進士"[⑤]，由國子監生徒而舉進士及第者，曰"前國子進士"，此墓志銘文爲李昂進士及第後的少作。

參照《新唐書・宰相世系表》及墓志所記[⑥]，賈氏世系可列表如下：



("賈季卿"據墓志補)

① 《唐才子傳校箋》第五册《補正》卷一，中華書局，1995年，第30頁。

② 如《全唐文》卷三〇二李昂小傳云："昂，開元時倉部員外郎，遷考功員外郎，終吏部尚書。"

③ 《新唐書》卷七二上《宰相世系二上》，中華書局，1975年，第2535頁。

④ 《唐故處士賈公墓志文並序》，吴鋼主編《全唐文補遺》第八輯，三秦出版社，2005年，第23—24頁。又見《西安碑林博物館新藏墓志彙編》一五〇號，綫裝書局，2007年，第379—381頁。

⑤ 據下引《李昂墓志》，李昂"十四經明昇第"，與此異。

⑥ 《新唐書》卷七五下《宰相世系五下》，第3388—3390頁。又《舊唐書》卷一〇五、《新唐書》卷一三四王鉷傳等史籍記賈季鄰任官作"長安尉"，與此略異。

《賈季卿墓志》記賈氏世系云:"曾祖憲,皇洛州陽翟縣令。祖澄,皇右羽林衛胄曹參軍。父玄禕,皇綿州昌明縣令。"賈季卿爲賈玄禕之子,"洛州陽翟縣令"爲賈憲入唐後所任官職;"賈澄"與"賈處澄"爲一人,墓志稱"祖澄"爲雙名單出。由此可知,伯二五六七、伯二五五二唐詩叢鈔卷末李昂《馴鴿篇並序》之"滎陽主簿賈季良"[①],與賈季卿爲兄弟行。《賈季卿墓志》云"馥與李昂,□子之曩,淒涼厚夜,慟哭寢門,特撰銘以銘德,謹勒序以序行",賈季卿與李昂年歲相當,賈氏兄弟當爲李昂早年交游之友。

二,天寶十四載(755)七月劉沛撰《李震墓志》[②],李震爲李昂之兄。《李震墓志》記趙郡李氏家世云:"曾祖思諒,皇倉部郎中[③]。祖敬忠,許王府參軍。父暕,同州司馬、都水使者。"又記李震官大理寺丞,均與《新唐書·宰相世系表》相合[④]。《李震墓志》雖未提及李昂之名,但據志文可知葬事實由李昂主辦,墓志云:"況昆弟二人,友恭爲樂,少長有□(序),□(手)足相依。一則在秦,一則居洛,官隔千里,情搖四時。凶聞忽臨,靈車亦至。哀哀令弟,典兹喪事,而泣對姜肱之被,味疏謝安之食。以日繼月,必誠必信,哀不可陳,禮由此進。"

三,大曆三年(768)十一月李昂撰《李邕墓志》[⑤],署"族子著作郎昂撰"。李邕於李昂有知遇賞拔之恩,詳後《李昂墓志》。

四,大曆四年(769)七月李昂撰《李粲墓志》[⑥],署"族侄著作郎昂撰"。李粲爲李嶠第三子。

五,大曆八年(773)十二月李昂撰《李震及夫人王氏合葬墓志》[⑦],署"檢校倉部員外郎李昂撰"。志云:"夫人王氏,余大嫂也……歸於我元昆大理丞李府君。"李震卒於天寶十四載(755),王氏卒於大曆八年(773),前後相隔近二十年,故志云"始夫人配卅年而别,别廿年而合"。志云"端等奉喪歸先塋",端即李端,爲李震與王氏之子,唐代著名詩人,"大曆十才子"之一[⑧]。

六,元和九年(814)李虞仲撰《李方乂墓志》[⑨],李方乂爲李昂之孫,李虞仲爲李端之子。

---

① 《文苑英華》卷五三五收録賈季良《對卒使有文學判》,又見《全唐文》卷六二二,第6276頁。《馴鴿篇並序》所記之"滎陽主簿"應爲賈季良早先所任官。

② 《唐故朝議郎行大理寺丞李公墓志銘並序》,吴鋼主编《全唐文補遺》第八輯,第70頁。又最早的録文及簡考見劉小磊《河南博物院新藏唐代墓志》,《中原文物》2000年第6期,第65—67頁。

③ 《新唐書》卷七二上《宰相世系二上》作"思諒,金部郎中","金部"或爲"倉部"之誤。第2533頁。

④ 《新唐書》卷七二上《宰相世系二上》,第2534頁。

⑤ 《唐故北海郡守贈秘書監江夏李公墓志銘並序》,周紹良主編《唐代墓志彙編》大曆〇〇九,上海古籍出版社,1992年,第1766頁。又見吴鋼主编《全唐文補遺》第一輯,三秦出版社,1994年,第197—198頁。

⑥ 《唐故通議大夫守濮州刺史上柱國元氏縣開國男賜紫金魚袋李府君墓志銘並序》,吴鋼主编《全唐文補遺》第八輯,第76頁。又見洛陽市第二文物工作隊編《洛陽新獲墓志續編》一六六號,圖版106頁,考釋429—431頁,科學出版社,2008年。《洛陽新獲墓志續編》考釋云"《世系表》稱李昂爲'倉部員外郎'……另據徐松《登科記考》,知李昂開元二年中進士科,開元九年中拔萃科,廿四年以考功員外郎知貢舉。"將兩李昂誤混。

⑦ 《唐故大理丞趙郡府君夫人太原王氏合葬銘並序》,吴鋼主编《全唐文補遺》第八輯,第77頁。又最早的録文及簡考見劉小磊《河南博物院新藏唐代墓志》,《中原文物》2000年第6期,第67—68頁。

⑧ 參見史廣超《李端家世生平補考》(打印稿)。

⑨ 《唐故試秘書省秘書郎兼河中府寶鼎縣令趙郡李府君墓志銘並序》,署"再從弟京兆府藍田縣尉武騎尉虞仲撰",周紹良主编《唐代墓志彙編》元和〇七九,第2003頁。

《李方乂墓志》記趙郡李氏家世云："……常侍（諱來王）生倉部郎中諱思諒，郎中生許王府參軍諱敬中[①]，參軍生都水使者諱暕，都水生倉部員外郎諱昂，即公之大父也，天寶中以文章家法爲世祖尚。員外生刑部郎中諱胄[②]，公之烈考也。"《新唐書·宰相世系表》所記爲：李昂子比部郎中胃，胃生乂、重，乂官監察御史[③]。乂當即李方乂。本志特别提到李昂"天寶中以文章家法爲世祖尚"。

七，寶曆二年（826）七月裴縝撰《李群墓志》[④]，李群爲李昂之孫，與李方乂同爲李胃之子，但不見於《新唐書·宰相世系表》。《李群墓志》記其先世云："曾祖暕，同州刺史；祖印，尚書倉部員外郎；考胄，尚書刑部郎中、兼侍御史、知□。君即刑部之第二子也。"按《唐代墓志彙編續集》此處録文有誤，"祖印"當作"祖卬"，"卬"即"昂"；"考胄"當作"考胃"。

以上諸志於李氏世系記述甚詳，於李昂本人交游及歷官時間亦可略知大概。

三

近承友人齊淵先生見示李昂夫婦墓志二方，其一爲大曆十四年（779）趙驊撰《唐故檢校倉部員外郎趙郡李府君墓志銘并叙》（以下簡稱《李志》），其二爲貞元五年（789）王顔撰《唐故倉部員外郎趙郡李公夫人京兆韋氏墓志銘並序》（以下簡稱《韋志》），李昂生平由此得以詳悉。以下結合二志及伯二五六七、伯二五五二唐詩叢鈔所載李昂詩，略考如下。

《李志》云"唐大曆十三年（778）秋七月己巳，吾友李公殁，享龄七十有三"，《韋志》云李昂"以大曆十二年七月廿六日厭家，享齡七十三"，二者相差一年，又七月己巳爲二十五日，與《韋志》所記"七月廿六日"也相隔一天。《韋志》撰寫時間上距李昂卒年歷時已久，當以《李志》爲是。由此推算，李昂生於唐中宗神龍二年（706）。

李昂字季江，僅見於《李志》。志云"十四經明昇第，廿文顯當時"，知李昂十四歲明經及第，在玄宗開元七年（719）。徐松《登科記考》卷六著録開元七年是年有明經科[⑤]，適相符。開元十九年（731）《賈季卿墓志》署"前鄉貢進士李昂"，但《李志》無相關記載。二十歲（開元十三年，725）"文顯當時"，志稱"其述作有大雅之風格，本於簡要，不尚浮華"，深得"前達文宗"太子詹事齊澣、北海太守李邕的賞識，"起家補青州北海主簿，歷汴州尉氏、河南府溫縣尉"。齊澣、李邕，當時以文名爲世所重，兩《唐書》均有傳[⑥]。據《舊唐書·齊澣傳》，齊澣開元十二

① 敬中，《李震墓志》、《李昂墓志》、《李震及夫人王氏合葬墓志》均作"敬忠"，作"敬忠"是。

② 《新唐書·宰相世系表》及下文所引《李昂墓志》、《李震及夫人王氏合葬墓志》均作"胃"，作"胄"疑爲《唐代墓志彙編》録文之誤。

③ 《新唐書》卷七二上《宰相世系二上》，第2535頁。

④ 《唐故亳州司兵參軍趙郡李府君墓志銘》，署"姪女婿河東裴縝撰"。周紹良主編《唐代墓志彙編續集》寶曆〇〇八，第875頁。

⑤ 《登科記考》卷七，中華書局，1984年，第201頁。

⑥ 齊澣傳見《舊唐書》卷一九〇中、《新唐書》卷一二八；李邕傳見《舊唐書》卷一九〇中、《新唐書》卷二〇二中。

年(724)出爲汴州刺史,次年離任[①]。《舊唐書·李邕傳》謂李邕"天寶初,爲汲郡、北海二太守",郁賢皓先生考爲天寶四至六載(745—747)在任[②]。李昂受齊澣、李邕賞拔,初官北海、汴州,應與二人有關。李邕卒於天寶六年(747),大曆三年(768)十一月與夫人温氏合葬於洛陽,李昂時在東都任著作郎,爲撰墓志。

《李志》云:"陳留太守韋公鎮撫百城也,命爲支使;御史中丞盧公準繩東臺也,請爲判官。"考"陳留太守韋公"應指韋恒,《舊唐書·韋恒傳》云:

> 恒,開元初爲碭山令。爲政寬惠,人吏愛之。會車駕東巡,縣當供帳,時山東州縣皆懼不辦,務於鞭撲,恒獨不杖罰而事皆濟理,遠近稱焉。御史中丞宇文融,即恒之姑子也,嘗密薦恒有經濟之才,請以己之官秩回授,乃擢拜殿中侍御史。歷度支左司等員外、太常少卿、給事中。(開元)二十九年(741),爲隴右道河西黜陟使。恒至河西時,節度使蓋嘉運恃托中貴,公爲非法,兼僞叙功勞,恒抗表請劾之,人代其懼。因出爲陳留太守,未行而卒,時人甚傷惜之。[③]

郁賢皓先生考韋恒爲陳留太守事約在天寶二年(743),未之任[④]。墓志以韋恒終官指稱,非謂李昂被"命爲支使"事在韋恒陳留太守任上。又考"御史中丞盧公"應爲盧奕,《舊唐書·盧杞傳》云:

> 盧杞字子良……父奕,天寶末爲東臺御史中丞,洛城爲安禄山所陷,奕守司而遇害。[⑤]

東臺指東都御史臺[⑥]。墓志所記韋、盧二公,與韋恒、盧奕的任職及時間均吻合,李昂在開元末至天寶年間,任支使和判官。

《李志》謂李昂在此期間"素難其人,皆不失舉。兼雲南之占募,都内之出納,悉以委焉",伯二五六七、伯二五五二唐詩叢鈔李昂《塞上聽彈胡笳作並序》即寫作於這一時段的天寶七載(748)十一月,序云:

---

① 郁賢皓《唐刺史考》卷五五《河南道·汴州(陳留郡)》,安徽大學出版社,2000年,第737頁。
② 郁賢皓《唐刺史考》卷七六《河南道·青州(北海郡)》,第1079—1080頁。
③ 《舊唐書》卷八八《韋恒傳》,第2874頁。《新唐書》卷一一六《韋恒傳》略同,第4234頁。《新唐書·宰相世系表》韋氏小逍遥公房:"恒,陳留太守。"第3110頁。
④ 《唐刺史考》卷五五《河南道·汴州(陳留郡)》,第741頁。
⑤ 《舊唐書》卷一三五,第3713頁。《新唐書》卷一九一上《盧奕傳》所記略同,第5526頁。
⑥ 唐趙璘《因話録·徵》:"武后朝,御史臺有左右肅政之號,當時亦謂之左臺、右臺,則憲府未曾有東西臺之稱。惟俗間呼在京爲西臺,東都爲東臺。"

□□□□達兩蕃,常頓兵十萬,裹糧坐甲,無粟不守。故天子命我柱史韋公,括□□□,監統收糴。韋公謂我不忝,奏充判官。天寶七載十有一月,次於赤水軍,將計□□。時有若尚書郎蘇公,專交兵使,處於別館。是日也,余因從韋公相與謁詣,既盡籌畫,且開樽俎。客有尹侯者,高冠長劍,尤善鼓琴。因接(按)弦奏《胡笳》之曲,摧藏哀抑,聞之忘味。[1]

"柱史"用周柱下史之典,唐人多用之稱侍郎或侍御史。"柱史韋公"疑或指韋陟,《舊唐書》卷九二、《新唐書》卷一二二本傳載韋陟任禮部侍郎事,《册府元龜》卷四五八、卷四七八載韋陟天寶初任吏部侍郎事。受天子之命負責"括□□□,監統收糴"的人或是韋陟,但因缺乏直接史料,尚不能確定。

天寶七年(748),李昂遠赴赤水軍,此時任赤水軍使的是李光弼,即《李志》所記乾元二年(759)"元帥太尉李公之專征也,士馬數萬,屯於孟津"的李公。《舊唐書・李光弼傳》云:"天寶初,累遷左清道率兼安北都護府、朔方都虞候。五載(746),河西節度王忠嗣補爲兵馬使,充赤水軍使。"[2]《資治通鑑》卷二一五唐玄宗天寶六載(747)下記云:"(十月)河西、隴右節度使王忠嗣以部將哥舒翰爲大斗軍副使,李光弼爲河西兵馬使、充赤水軍使。"[3]

《李志》云:"屬邊將搆逆,兵入洛陽,乃與族父收攜手逃難,竄伏山谷。尋逢賊騎,竟陷虜庭。"此指安史之亂,天寶十四載(755)十二月十二日,安禄山攻入洛陽。李昂與族父李收一同落入叛軍之手。《李收墓志》於2002年11月出土,墓志記李收曾兩次被俘:前一次,"劇賊熾威,劫公從政,乃折臂自勉,奉身獲歸";後一次,"屬北胡嗣凶,東夏仍覆。公默明毁色,伏莽匿端。逆徒大搜,禍機潛及,僞書累至,假病自辭。與致賊庭,脅臨兵刃……神實保持,虜亦寬縱。國朝重嘉大節,超拜司勛郎中,連授右司,考功兵部"[4]。後又遷諫議大夫,出爲澤州刺史。《文苑英華》卷三八一常衮《授李收諫議大夫制》謂"中散大夫前行尚書兵部郎中贊皇縣開國男李收,敏而好學,文以彰之,清澹寡欲,不以得喪千慮,往屬時難,保兹艱貞,事君之節,足以存勸",可略見其行實[5]。

《李志》云:"皇運中興,貶虔州南康尉。于時天子欲行富國之術,且聽用人之計,有薦公者,所在徵還,復於河陰專領邦賦。""皇運中興","天子欲行富國之術",當指肅宗即位(至德元年,756),李昂先遭貶虔州南康尉,後以薦徵還,於河陰縣專領邦賦[6],負責地方稅務。

《李志》云:"元帥太尉李公之專征也,士馬數萬,屯於孟津。資三軍之餽糧,在一夕之漕

① 《敦煌詩集殘卷輯考》卷上,第98頁。

② 《舊唐書》卷一一〇《李光弼傳》,第3303頁。

③ 《資治通鑑》卷二一五,第6877頁。

④ 《唐故中散大夫給事中太子中允贊黄縣開國男趙郡李府君墓志銘並序》,署"中書舍人李紓撰"。見郭茂育、吴濤《唐李收墓志研究》,楊作龍、趙水森等編著《洛陽新出土墓志釋録》,北京圖書館出版社,2004年,第130—137頁。

⑤ 《國秀集》卷中存李收詩二首,《全唐詩》卷二〇三收録。

⑥ 開元二十二年(734),於古汴河口建河陰倉,並析汜水、武涉、滎澤地置河陰縣,以利東南漕運。

運。駢轤接軸,超漲淩濤。亂宵征以趣程,濟晨炊之絶食。剋期而至,實賴於公。"考"元帥太尉李公"當爲李光弼,李光弼於天寶十五載(756)由郭子儀薦爲河東節度副使,乾元二年(759)七月,任天下兵馬副元帥,爲平定安史之亂的重要將領之一。《册府元龜》卷三五八記李光弼棄洛陽力保孟津事云:

安禄山

郝廷玉爲太尉李光弼帳中愛將。乾元中,史思明再陷洛陽,光弼拔東都之師保河陽。時三城壁壘不完,芻糧不支旬日,賊將安太清等率軍數萬,四面急攻。光弼懼賊勢西犯河潼,極力保孟津以掎其後,晝夜嬰城,血戰不解,將士夷傷。[①]

據《舊唐書·肅宗紀》,李光弼守河陽事在乾元二年(759)九月[②]。李昂素有"經濟之才"(《舊唐書·韋恒傳》),歷年從事邦賦占募,爲解決此役的糧草供給立有大功。

《李志》云:"公尚憂寇難,不樂吏職,遂解印綬,南適勾(句)吴。浙江西觀察使表公爲蘇州司馬,以疾辭。轉徙甌越,浙江東觀察使又表公爲越州司馬,謝病如初。歸還故里,遷秘書丞,轉著作郎。"案李昂大曆三年(768)十一月撰《李邕墓志》,署"族子著作郎昂撰",知李昂至遲在大曆三年(768)十一月之前,曾南游吴越,兩辭表薦,北歸故里,初遷秘書丞,轉著作郎。

《李志》云:"河南尹兼御史大夫張公,保釐成周,引爲賓佐,拜檢校倉部員外郎,不以職事煩公,期旌一鎮雅俗。"案"保釐成周"用《尚書·畢命》語,"成周"即洛陽。考"河南尹兼御史大夫張公"當爲張延賞,據《舊唐書·代宗紀》:大曆二年(767)七月,"以中書舍人張延賞檢校河南尹";五年(770)正月,"河南尹張延賞爲御史大夫";六年(771)五月,"以河南尹張延賞爲御史大夫"[③]。"檢校倉部員外郎"爲李昂最終任職,大曆八年(773)十二月李昂撰《李震及夫人王氏合葬墓志》,署"檢校倉部員外郎李昂",時尚在其任。《韋志》記李昂終官云:"官至尚書倉部員外郎,倅東都居鎮之務。"所謂"東都居鎮"也是就河南尹張延賞而言。

據《李志》,李昂"後罷職屏居,卜于城隅,引流植菓,□于舍下。常以經籍自娱,名教爲樂。行和之暇,逍遥于門。"李昂以文章名世,《李志》稱"永惟鋭思研精,含毫吮墨,未嘗暫廢,以至于終",有"文集殆卅餘卷"。李虞仲撰《李方乂墓志》稱李昂"天寶中以文章家法爲世祖尚",《韋志》就並世兩李昂及各自的文學特徵,有一段專門叙述:

時宗有執憲者,與公名同,彼則詩聞,我則筆著,當代不呼姓於臺省,盛辯名於詩筆。

所謂與公同名之"執憲者",即考功員外郎李昂。六朝以降,詩、筆對言,筆指無韻之文。

---

① 《册府元龜》卷三五八,第4252頁。《舊唐書》卷一五二《郝廷玉傳》所記略同,第4067頁。

② 《舊唐書》卷一○《肅宗紀》,第257頁。

③ 《舊唐書》卷一一《代宗紀》,第287—298頁。《舊唐書》卷一二九《張延賞傳》略同,第3607頁

考功李昂以“詩聞”[①],倉部李昂以“筆著”,以至於當時臺省之内不稱二人姓氏,從他們的詩筆作品就能區分是誰了。

綜合《李志》、《韋志》,李昂有二子五女,長曰胃,歷官河南府司録、檢校工部員外郎、兼殿中侍御史,累遷户部員外郎、膳部郎中。幼曰伸,和州録事參軍,勑攝河南府陸渾縣尉,又遷試大理評事。李胃見於《新唐書·宰相世系表》及《李志》、《韋志》、《李震及夫人王氏合葬墓志》,均作“胃”。《全唐詩》卷七八二存《文宣王廟古松》詩一首,誤作“李冑”,小傳云:“冑,官户部員外郎。”又《全唐詩》卷一八九韋應物《賦得暮雨送李冑》,“李冑”當也是李胃之誤[②]。

《李志》作者署“朝議郎守倉部郎中趙驊”,事見《舊唐書》卷一八七下本傳(誤作“趙曄”)[③],近年所撰墓志屢有出土。

2010年7月14日初稿

9月25日再改

(中國　中華書局)

【附録】

大唐故李府君墓志銘(蓋)

唐故檢校倉部員外郎趙郡李府君墓志銘并叙

朝議郎守倉部郎中趙驊撰

維唐大曆十三年秋七月己巳,吾友李公歿,享齡七十有三。以明年秋八月甲寅,安神于闕塞之西原,祔於先塋,從兆順也。嘗聞諸夫子曰:君子必得其位,必得其禄,必得其名,必得其壽。嗚呼!李公位不過尚書郎,禄不過下大夫,有令名而無遐壽,聖人之言,蒙竊惑焉。洛中賢士,傷者多矣。公諱昂,字季江,趙郡贊皇人。族冠北州,系分東巻(巻)。重軒累冕,百代可知。曾祖思諒,皇朝倉部郎中。祖敬忠,許王府參軍。烈考暕,都水使者。傳序及公,世有純德。公少好學,無常師。十四經明昇第,廿文顯當時。其述作有大雅之風格,本於簡要,不尚浮華。前達文宗,有若太子詹事齊公澣、北海太守李公邕,深所賞異。起家補青州北海主簿,歷汴州尉氏、河南府温縣尉。陳留太守韋公鎮撫百城也,命爲支使;御史中丞盧公準繩東臺也,請爲判官。素難其人,皆不失擧。兼雲南之占募,都内之出納,悉以委焉。天寶中,執憲者多由此進。公峻節端操,群公每虚位以待

① 《唐才子傳》卷一“李昂”條云:“工詩,有《戚夫人楚舞歌》篇播傳人口,真佳作也。”《戚夫人楚舞歌》即伯二五六七卷首殘篇。

② “胃”爲胃宿,爲西方第三宿,《史記·天官書》云:“胃爲天倉。”或爲李胃取名所用之義。

③ 《舊唐書》卷一八七下《趙曄傳》,第4906—4907頁。校勘記云:“趙曄,本書卷一六七趙宗儒傳同。《册府》卷七七七、《新書》卷一五一《趙宗儒傳》作‘趙驊’。”第4916頁。

之。屬邊將構逆,兵入洛陽,乃與族父收攜手逃難,竄伏山谷。尋逢賊騎,竟陷虜庭。皇運中興,貶虔州南康尉。于時天子欲行富國之術,且聽用人之計,有薦公者,所在徵還,復於河陰專領邦賦。元帥太尉李公之專征也,士馬數萬,屯於孟津。資三軍之餽糧,在一夕之漕運。駢轤接軸,超漲淩濤。亂宵征以趣程,濟晨炊之絶食。剋期而至,實賴於公。公尚憂寇難,不樂吏職,遂解印綬,南適勾(句)吴。浙江西觀察使表公爲蘇州司馬,以疾辭。轉徙甌越,浙江東觀察使又表公爲越州司馬,謝病如初。歸還故里,遷秘書丞,轉著作郎。公曰:"蘭臺石渠,是吾志也。"河南尹兼御史大夫張公,保釐成周,引爲賓佐,拜檢校倉部員外郎,不以職事煩公,期旌一鎮雅俗。後罷職屏居,卜于城隅,引流植菓,□于舍下。常以經籍自娱,名教爲樂。行和之暇,逍遥于門。非同志不相往來,見同聲不隔前後。行危體正,懷道居貞,於名利澹如也。朝廷公卿以公舊望宜在華省,屢薦于三事,時宰亦深納之,然卒不見招。所謂戢鴛鸞使不飛,御騏驥使不御,此馮唐、賈誼之所歎息。文集殆卅餘卷,永惟鋭思研精,含毫吮墨,未嘗暫廢,以至于終。有子二人,長曰胃,河南府司録;幼曰伸,和州録事參軍。並文擅甲科,孝極至性,其有後乎?嗚呼!李公爲不亡矣。其銘曰:

雍雍鳴鳳,宜巢阿閣。以瑞吾君,曷棲林麓。鬱鬱喬松,宜搆雲臺。見遺匠石,頓于巖隈。於惟我公,文實斯在。上淩九霄,横絶四海。道喪賢隱,退居園廬。劉楨卧病,揚雄著書。適來時也,適去順也。非子之悲,誰當悲者。闕塞中斷,伊川北流。埋魂此地,萬古行楸。

子聟宣義郎前行河南府永寧縣主簿韋翻書。

大唐故李府君墓志蓋補刻:

員外嗣子胃,服闋,授檢校工部員外郎,兼殿中侍御史,累遷户部員外、膳部郎中。次子伸,服闋,勅攝河南府陸渾縣尉,又遷試大理評事。越以貞元五年歲次己巳十一月己亥朔十一日己酉,嗣子胃等奉員外之櫬,遷于龍門西山中梁原,以夫人京兆韋氏祔焉,禮也。餘具前志,以時日之故,不獲重刊。

外孫(殘)/月(殘)

大唐故李氏夫人韋氏墓志銘(蓋)

唐故倉部員外郎趙郡李公夫人京兆韋氏墓志銘并序

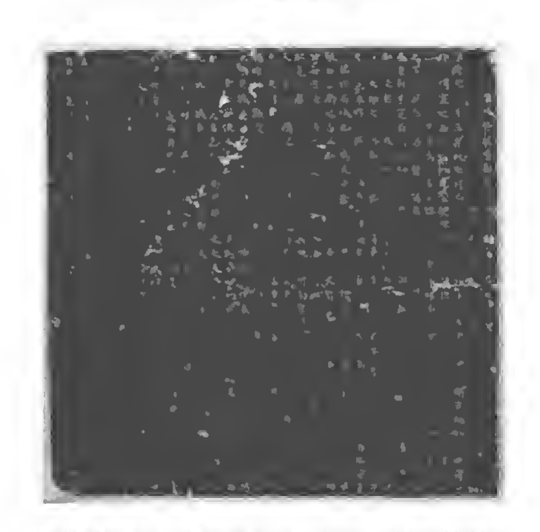
守洛陽縣令王顔撰

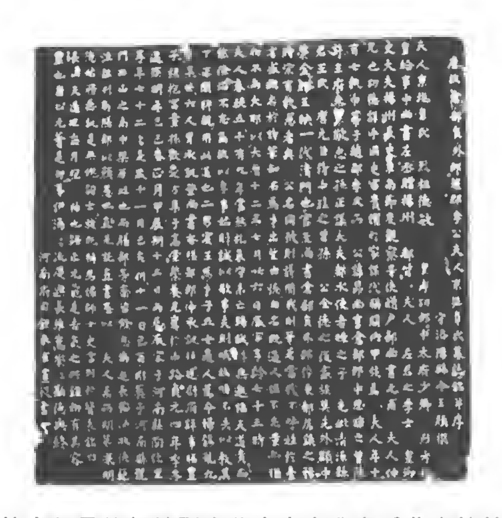
夫人京兆韋氏,烈祖德敏,皇考功郎中、太府少卿。烈考玢,皇給事中、尚書左丞,贈揚州都督。夫人,左君之季女。皇御史大夫、揚州長史、淮南節度觀察等使、贈户部尚書元甫,夫人仲兄也。功德詳乎國史,富貴耀於家諜,代稱關内甲族焉。夫人年十有七,執巾箒于趙郡李氏,而公諱昂,尚書、倉部郎中思諒之曾孫,許王府參軍敬忠之孫、正議大

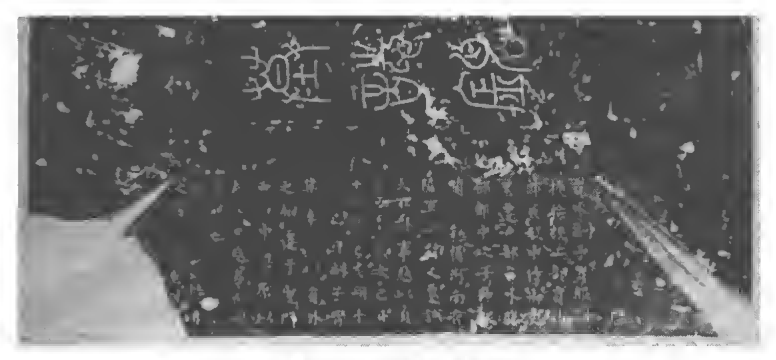
夫、都水使者暕之子。先妣清源縣君王氏，唐元臣侍中珪之曾孫。公全德之後，盛族莫先，外顯中榮，金輝玉映，一代清門也。官至尚書倉部員外郎，倅東都居鎮之務。時宗有執憲者，與公名同，彼則詩聞，我則筆著，當代不呼姓於臺省，盛辯名於詩筆。知名爲才出，望由德白，名既過人，位不充量，亦猶物不兩大耶？以大曆十二年七月廿六日厭家，享齡七十三。時夫人春秋五十有九，年當煞礼，哀守未亡。歸誠佛乘，邀福天道，貴而能儉，滿不忘勤。故以孝事姑則誠，以敬事夫則順，誠順不失，以教其下，正閫穆親，用此道也。二男賓王爲才子，五女適人爲令婦。錫胤九子，早世六人。冑承訓登尚書省膳部郎，伸承訓登廷尉府評事。膳豐子禄，抱富童孫。歡慶方集于高堂，榮養見奪於中路。貞元四年季冬遇疾，明年己巳春正月甲辰朔十三日丙辰，厭家于河南縣陶化里，享年七十二。卜是歲十一月己亥朔十一日己酉，祔葬于河南縣龍門西山之南中梁原，經也。而膳部等賫咨餘息，崩迫長號，涕狀德範，泣謀刊勒。膳部以顔愚也直，見託直書。愚以夫人柔而明，第舉明德姑務垂訓，是無媿詞。士族既稱爲婦師，女史當列於賢表。銘曰：

長山天造，回崗月抱。神也歸止，元龜是吉。氣之所鍾，物有其容。靈也康止，元蓍是比。導伊湯湯，流慶與長。維嵩崇崇，顯德與終。

河南府司録參軍盧從書。


唐故檢校倉部員外郎趙郡李府君墓志銘並叙


唐故倉部員外郎趙郡李公夫人京兆韋氏墓志銘並序


大唐故李府君墓志蓋補刻

《切韻》殘卷S.2055引《説文》考

單周堯

周祖謨先生（1914—1995）在《唐五代韻書集存》中指出，《切韻》殘卷S.2055即王國維（1877—1927）摹寫過的《切韻》第二種，所存衹有原書卷一的一部分，卷首有陸法言（約581—617）《切韻・序》和唐高宗儀鳳二年（677）長孫訥言（生卒年不詳）序，序文後爲平聲上二十六韻韻目，次爲東韻到魚韻九韻字，虞韻以下未抄。共有79行，抄寫頗有訛誤[①]。殘卷中注文每每有案語，與長孫訥言序所説"但稱案者，俱非舊説"相合，王國維《書巴黎國民圖書館所藏唐寫本〈切韻〉後》斷定該殘卷爲長孫訥言箋注本[②]。注文案語主要是根據《説文》解説字形和字義，取《説文》以訂補《切韻》[③]。劉燕文在《〈切韻〉殘卷S.2055所引之〈説文〉殘析》一文[④]中指出，長孫訥言箋注本《切韻》序於唐高宗儀鳳二年，其成書早於李陽冰（約721—787）、大小徐（徐鉉〔916—991〕及徐鍇〔920—974〕）校定的《説文》[⑤]，由於李陽冰和大小徐對《説文》都有所改動，劉氏認爲："因《殘卷》所引《説文》的本子年代較早，接近許書原作地方更多一些"[⑥]，因此，"把《切韻》殘卷S.2055所引《説文》材料搜集起來，與今大徐本進行比較，是有意義的"[⑦]。

經過比較後，劉氏指出，《切韻》殘卷S.2055中，共有130字的訓解引用了《説文》。其中104字引《説文》與今大徐本相同，26字與今本《説文》不同[⑧]。可是，我們把殘卷和《説文》細加核對，卻發現劉燕文所提供的數目很不可靠。爲了讓讀者瞭解真實的情況，我們把《切韻》殘卷S.2055引録《説文》各條和《説文解字詁林》所收録的大徐本《説文》相關各條加以電腦掃描，展現在讀者眼前。殘卷所引《説文》與大徐本《説文》之相同相異情況如下：

---

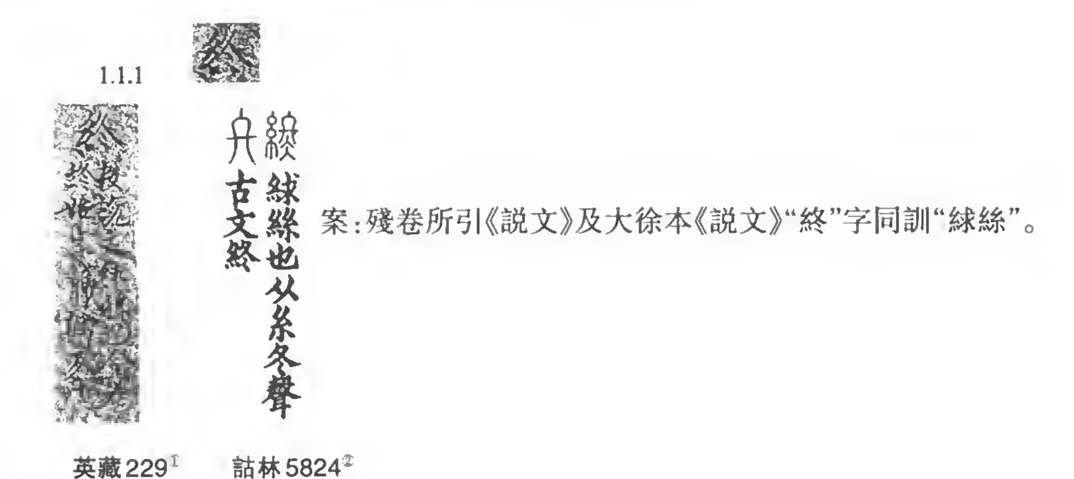
① 參周祖謨編《唐五代韻書集存》，中華書局，1983年，下册，第834頁。
② 見《觀堂集林》，香港中華書局，1973年，第352—353頁。
③ 《唐五代韻書集存》，第835頁。
④ 見《1983年全國敦煌學術討論會文集》，甘肅人民出版社，1987年，下册，第320—333頁。
⑤ 李陽冰治《説文》於唐肅宗乾元二年（759）。徐鍇《説文繫傳》成於南唐、宋初之際，世稱小徐本；徐鉉等人奉詔校《説文》，則在北宋雍熙三年（986），徐鉉所校本，世稱大徐本。
⑥ 《1983年全國敦煌學術討論會文集》，第332頁。
⑦ 《1983年全國敦煌學術討論會文集》，第321頁。
⑧ 《1983年全國敦煌學術討論會文集》，第321頁。

1. 相同

1.1完全相同

下列各字所引《説文》,均與《説文解字詁林》所收録之大徐本《説文》完全相同(請注意:完全相同的僅限於《説文》説解部分,不包括所釋字字形):

1.1.1



案:殘卷所引《説文》及大徐本《説文》"終"字同訓"絿絲"。

英藏229[1]　詁林5824[2]

1.1.2



案:殘卷及大徐本"酆"字訓解全同。

英藏229　詁林2807

① "英藏"爲《英藏敦煌文獻》(四川人民出版社,1990年)之簡稱;"英藏"後之數目爲該書頁碼。下同。

② "詁林"爲《説文解字詁林》(臺灣商務印書館,1970年)之簡稱;"詁林"後之數目爲該書頁碼。下同。

1.1.3 



頸毛也从羽公聲

案：殘卷及大徐本“翁”字同訓“頸毛”。

英藏 229　詁林 1494

1.1.4 





案：殘卷及大徐本“窻”字同訓“通孔”。

英藏 230　詁林 3282

1.1.5 



食牛也从艸委聲

案：殘卷及大徐本“萎”字同訓“食牛”。

英藏 230　詁林 440



1.1.6



縻 牛轡也从糸麻聲

䌕 縻或从多

案：殘卷及大徐本“縻”字同訓“牛轡”，又皆以“䌕”爲或體。

英藏 230　　詁林 5895

1.1.7



睢 仰目也从目隹聲

案：殘卷及大徐本“睢”字同訓“仰目”。

英藏 232　　詁林 1433

1.1.8

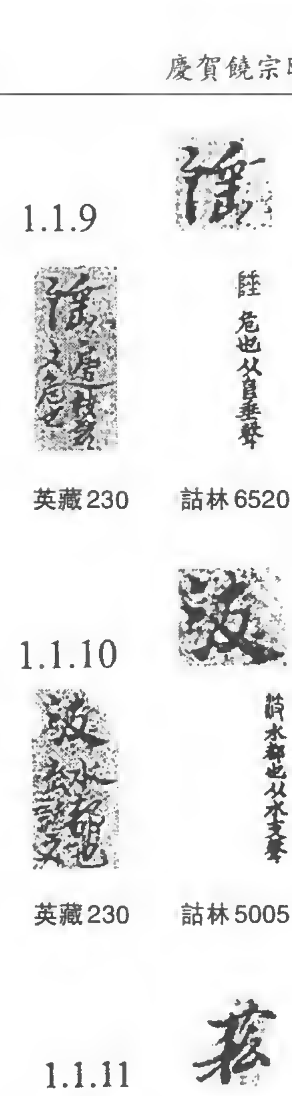




垂 遠邊也从土𠂹聲

案：殘卷及大徐本“垂”字同訓“遠邊”。

英藏 230　　詁林 2695



1.1.9

案:殘卷及大徐本"陲"字同訓"危"。

英藏230　詁林6520

1.1.10

案:殘卷及大徐本"汥"字同訓"水都"。

英藏230　詁林5005



1.1.11

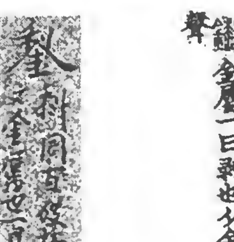


案:殘卷及大徐本"菘"字同訓"茅秀"。

英藏231　詁林332

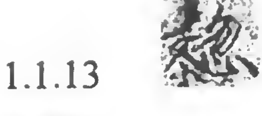


1.1.12



案:殘卷及大徐本"錅"字同訓"金屬"及"剥"。

英藏231　詁林6250

1.1.13 

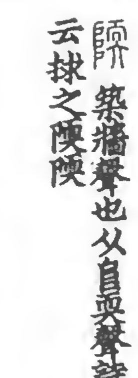


𢡆 恨也从心黎聲一曰怠也

案：殘卷及大徐本“𢡆”字同訓“恨”及“怠”。

英藏 231　　詁林 4746

1.1.14  

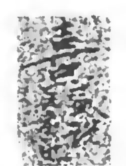


陾 築牆聲也从𨸏耎聲詩云捄之陾陾

案：殘卷及大徐本“陾”字同訓“築牆聲”。

英藏 232　　詁林 6518

1.1.15  

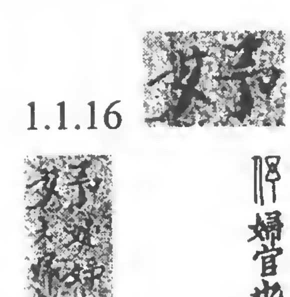


熹 炙也从火喜聲

案：殘卷及大徐本“熹”字同訓“炙”。

英藏 233　　詁林 4473

1.1.16



案:殘卷及大徐本“伃”字同訓“婦官”。

英藏234 詁林3491

1.1.17





案:殘卷及大徐本“狙”字同訓“豕屬”。

英藏234 詁林4237

1.1.18





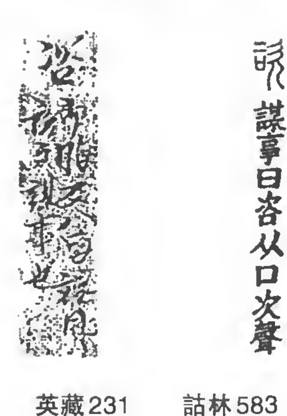


案:殘卷曰:“今按《説文》古從日,今從月”;考《説文》無“朞”,“朞”即“期”之異體①,“期”之古文從日作𠧨,篆文從月,作𣍚。

英藏232 詁林3001

① 參《説文解字詁林》,第6869頁。





英藏 231　　詁林 583

案：殘卷及大徐本"咨"字同訓"謀事"。

1.1.20 洚



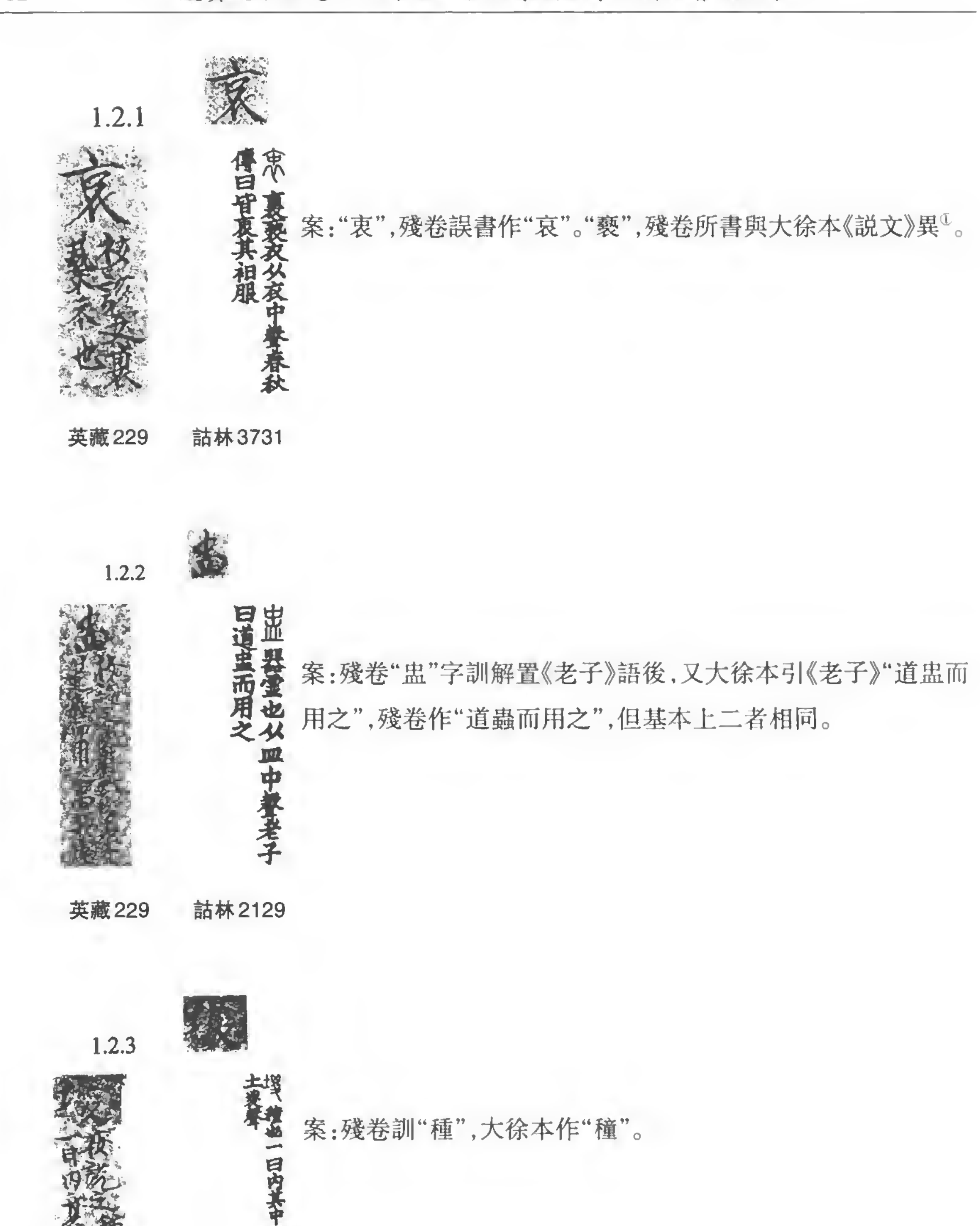
英藏 229　　詁林 4939

案：殘卷及大徐本"洚"字同訓"水不遵道"及"下"。

上述最末的"洚"、"咨"二字，跟其餘各字有少許不同。"洚"的不同，是殘卷在訓解"下也"之上重出"洚"字，其他與大徐本完全相同。"咨"的不同，是殘卷作"謀事也"，大徐本作"謀事曰咨"，那是表達方式的少許不同，訓義則完全相同。

1.2 基本相同，説解個別字形不同

下列各字，也與大徐本《説文》基本相同，但訓解中個別字的字形有所不同：



1.2.1

英藏229　詁林3731

案:“衷”,殘卷誤書作“哀”。“褻”,殘卷所書與大徐本《説文》異[①]。

1.2.2

英藏229　詁林2129

案:殘卷“盅”字訓解置《老子》語後,又大徐本引《老子》“道盅而用之”,殘卷作“道蟲而用之”,但基本上二者相同。

1.2.3

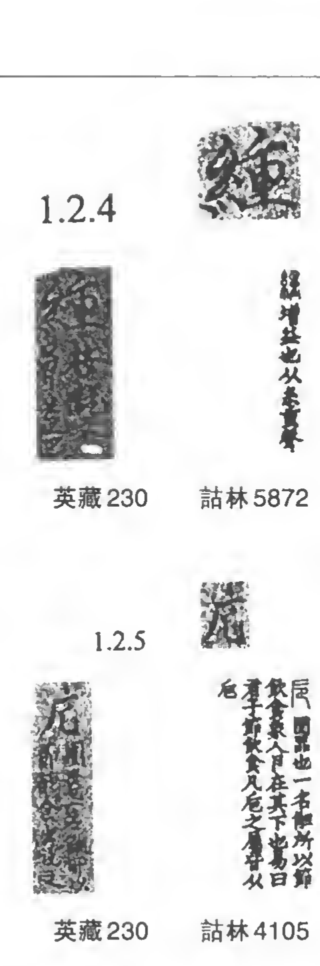
英藏229　詁林6105

案:殘卷訓“種”,大徐本作“穜”。

---

① 殘卷所引《説文》訓解“褻”字,姜亮夫《瀛涯敦煌韻書卷子考釋》(浙江古籍出版社,1990年)誤作“衷”。

1.2.4



英藏 230　詁林 5872

案:殘卷作"曾益",大徐本作"增益"。

1.2.5

英藏 230　詁林 4105

案:殘卷作"圓器",大徐本作"圜器"。

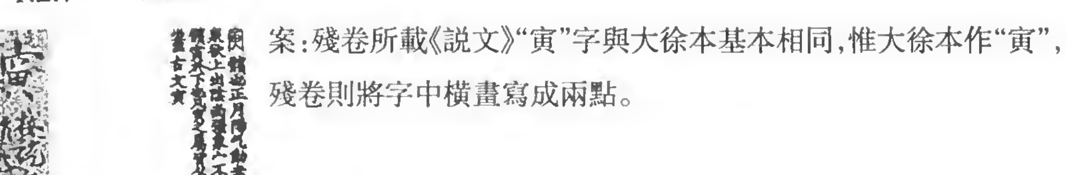
1.2.6



英藏 231　詁林 246

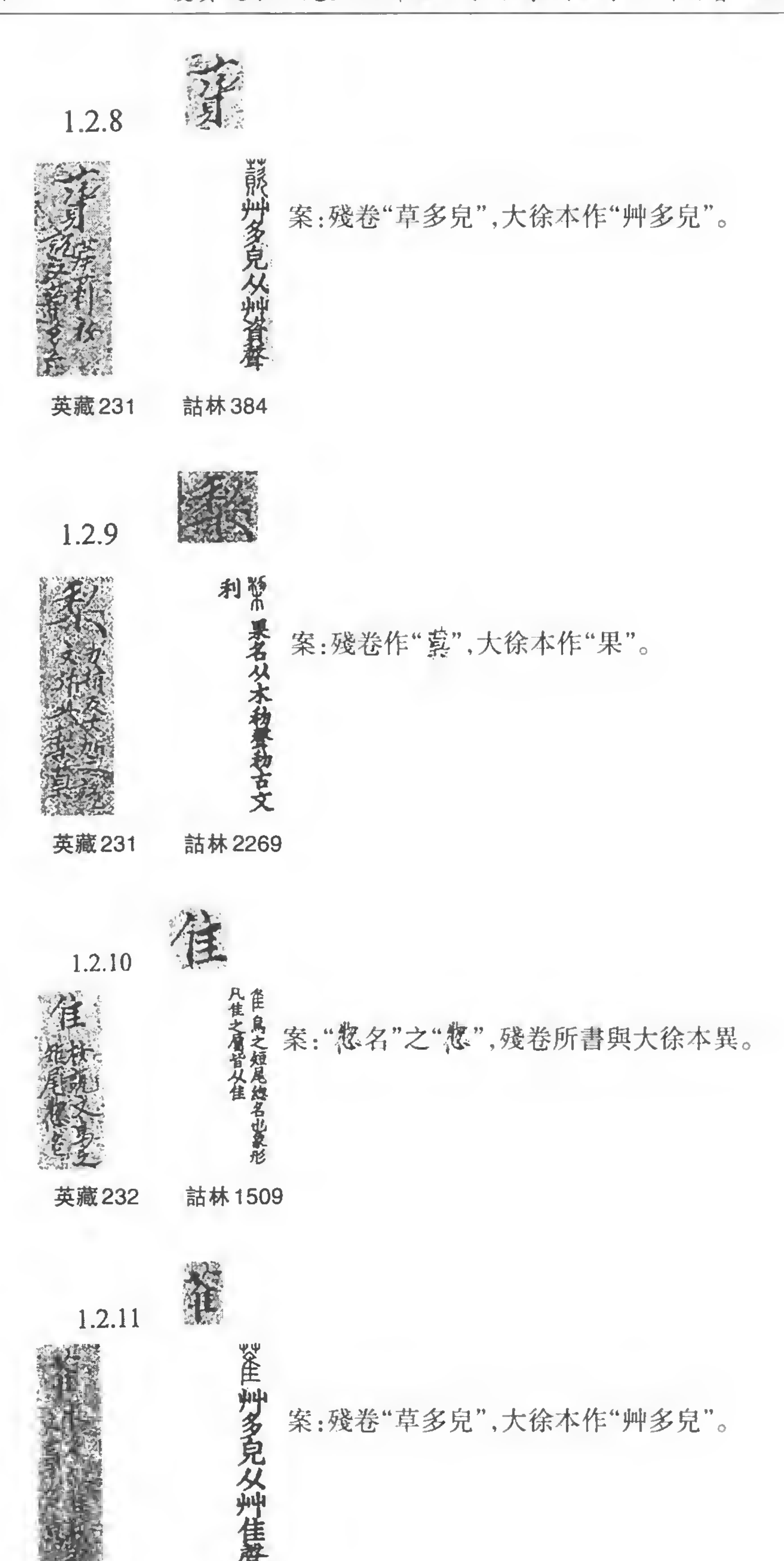
案:殘卷作"蘪蕪",大徐本作"蘼蕪"。

1.2.7



案:殘卷所載《説文》"寅"字與大徐本基本相同,惟大徐本作"寅",殘卷則將字中横畫寫成兩點。

英藏 231　詁林 6625



1.2.8

英藏231 詁林384

案:殘卷"草多皃",大徐本作"艸多皃"。

1.2.9

英藏231 詁林2269

案:殘卷作"菓",大徐本作"果"。

1.2.10

英藏232 詁林1509

案:"惣名"之"惣",殘卷所書與大徐本異。

1.2.11

英藏232 詁林286

案:殘卷"草多皃",大徐本作"艸多皃"。

1.2.12





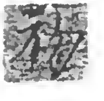
司 臣司事於外者从反后 凡司之屬皆从司

英藏 232　詁林 4012

案：殘卷及大徐本“司”字同訓“臣司事於外者”，惟形構殘卷作“從反后”，大徐本則作“从反后”。

1.2.13



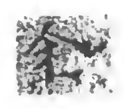


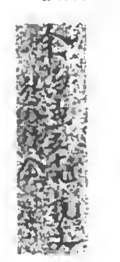
初 始也从刀从衣裁衣之始也

英藏 234　詁林 1829

案：殘卷“從刀”，大徐本作“从刀”。

1.2.14



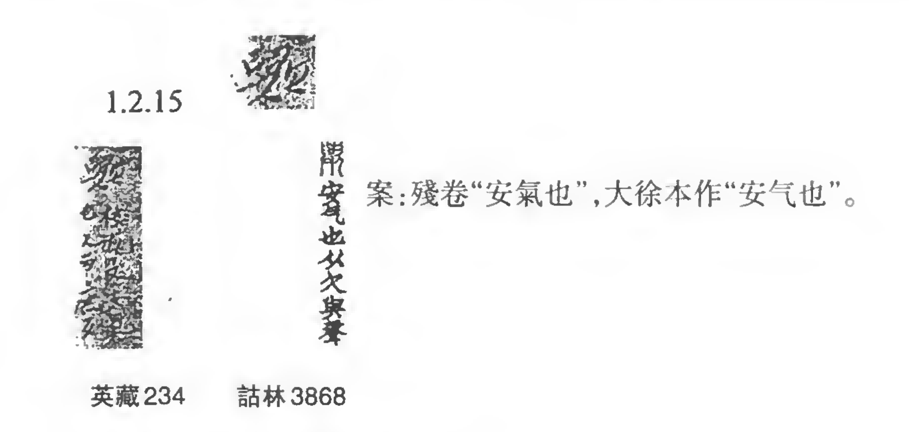


余 語之舒也从八舍省聲 𠅿 二余也讀與余同

英藏 234　詁林 505

案：殘卷“從八”，大徐本作“从八”。

1.2.15



案:殘卷"安氣也",大徐本作"安气也"。

英藏234 詁林3868

1.3 標示字形,所標字形相同

殘卷有時祇標示《説文》字形,而没有引述《説文》相關説解,所標示的字形,有些與大徐本相同,有些則相異,其相同者如下:

1.3.1

案:殘卷所載《説文》"躬"字作躳,結構與《大徐本》所録正篆相同。

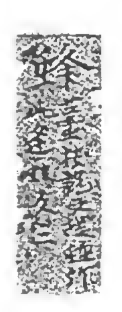
英藏229 詁林3271

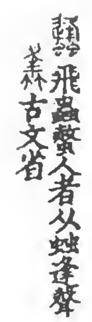
1.3.2

案:殘卷所載《説文》"農"字不甚清晰,周祖謨《唐五代韻書集存》以爲結構與大徐本《説文》相同。

英藏229 詁林1150

1.3.3



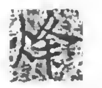


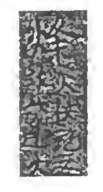
英藏230 詁林6036

案:殘卷將《說文》"蜂"字寫成"逢蚰",可見抄寫者文字學修養不高。若"逢蚰"書爲一字,則與大徐本相同。

1.3.4







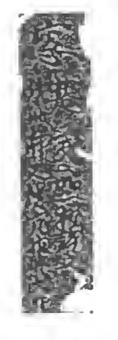
英藏230 詁林4511

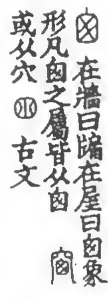
案:殘卷將《說文》"烽"字寫成"逢火"二字,若"逢火"書爲一字,則與大徐本相同。

1.3.5





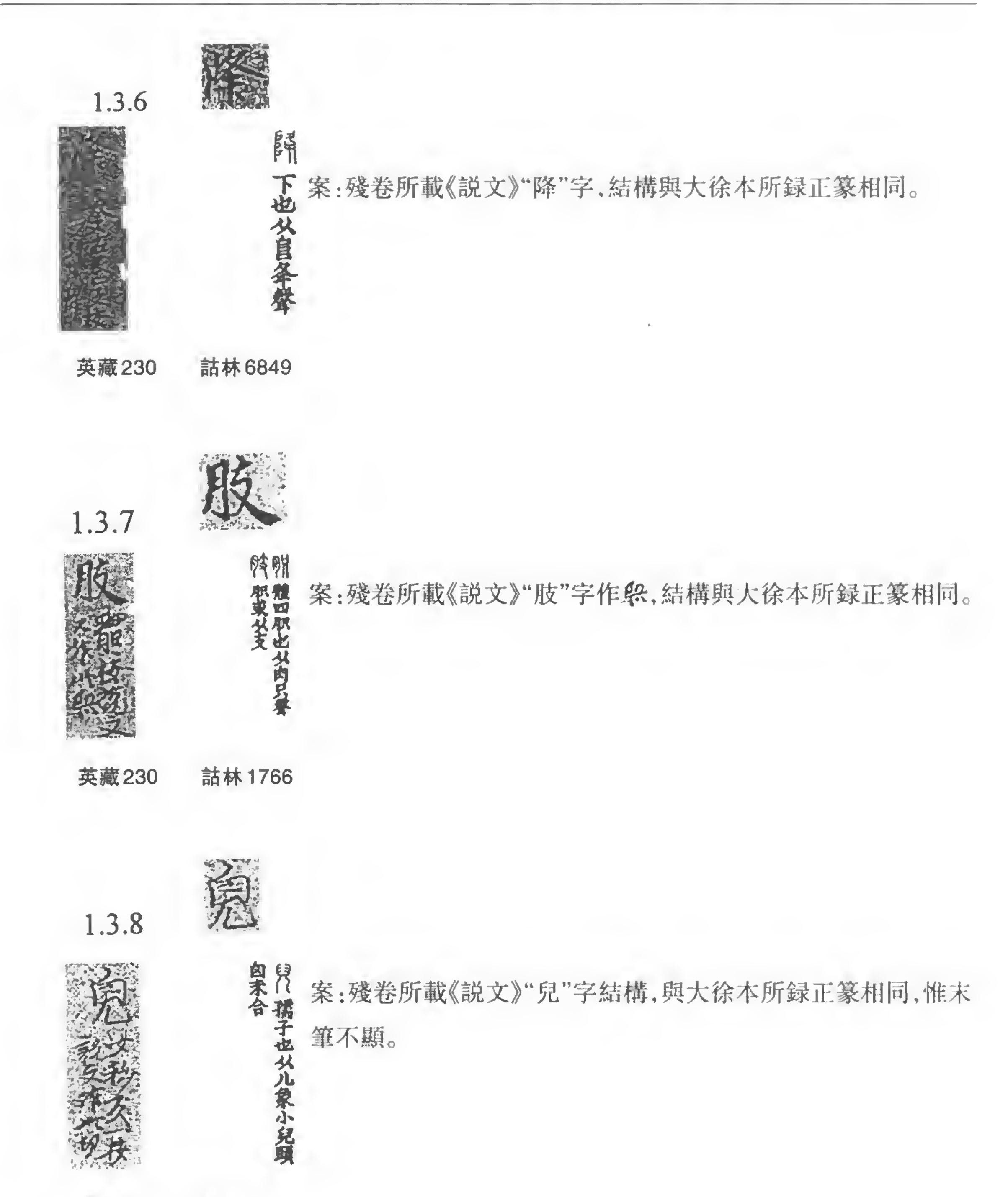




英藏230 詁林4541

案:殘卷曰"《說文》作此𡆧,又從穴作此窗。"𡆧即匆,形稍變耳。匆則為囪之省文[①]。

① 參王筠《說文釋例》(《說文解字詁林》第4541頁)及《說文句讀》(《說文解字詁林》第4544頁)。



1.3.6

案:殘卷所載《説文》"降"字,結構與大徐本所録正篆相同。

英藏230 詁林6849

1.3.7

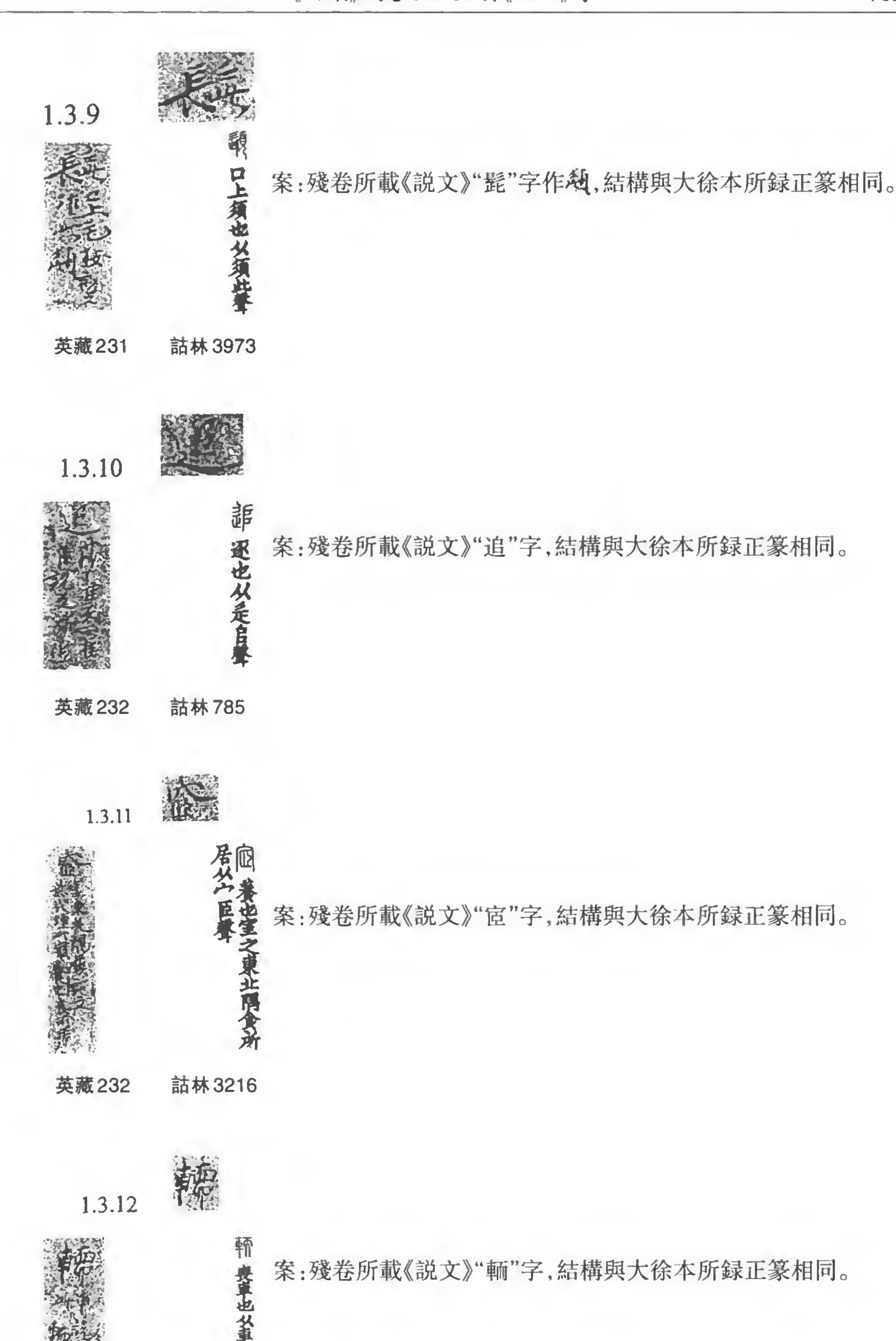
案:殘卷所載《説文》"肢"字作[illegible]、結構與大徐本所録正篆相同。

英藏230 詁林1766

1.3.8

案:殘卷所載《説文》"兒"字結構,與大徐本所録正篆相同,惟末筆不顯。

英藏230 詁林3823



1.3.9

案:殘卷所載《説文》“髭”字作頾,結構與大徐本所録正篆相同。

英藏 231　詁林 3973

1.3.10

案:殘卷所載《説文》“追”字,結構與大徐本所録正篆相同。

英藏 232　詁林 785

1.3.11

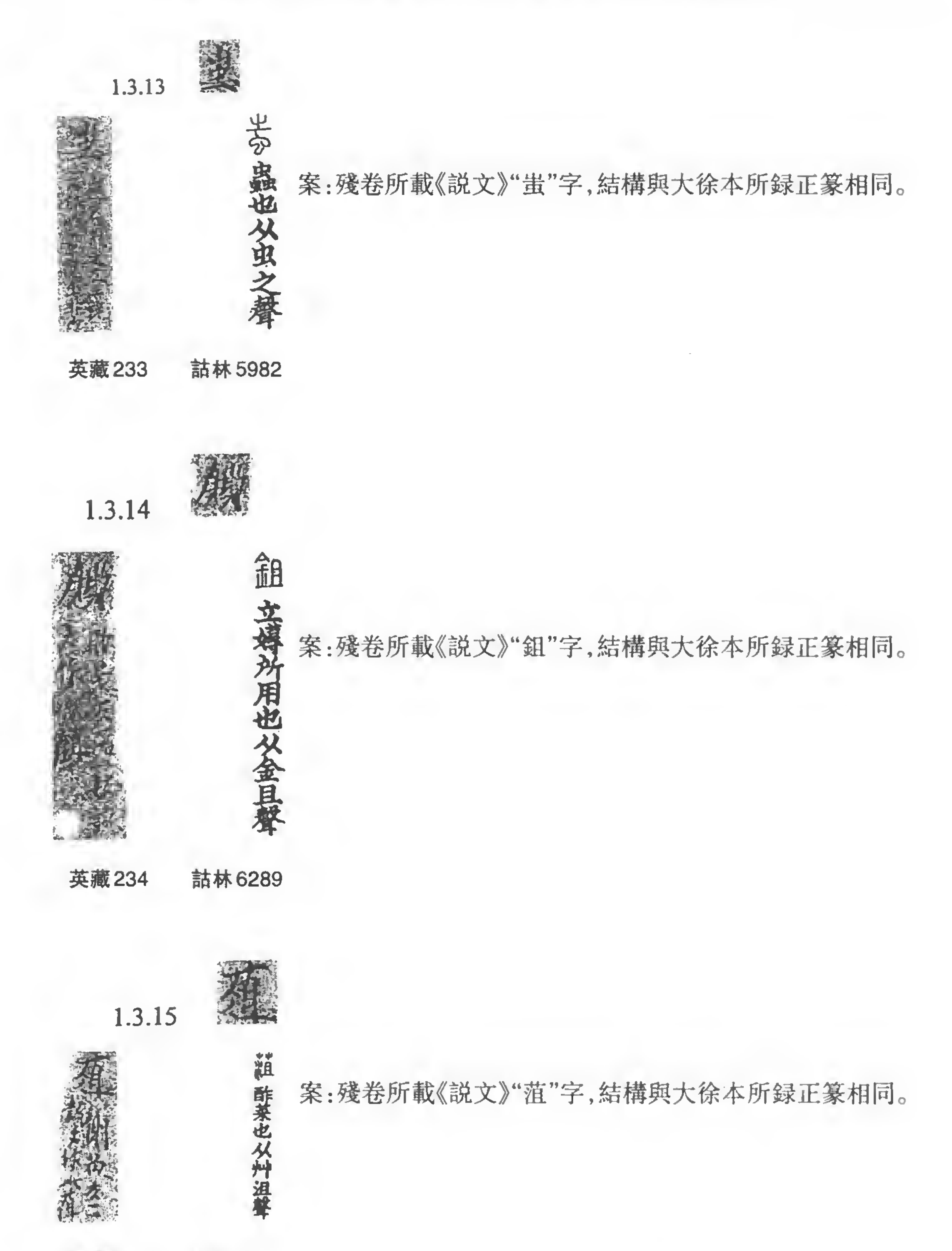
案:殘卷所載《説文》“宧”字,結構與大徐本所録正篆相同。

英藏 232　詁林 3216

1.3.12

案:殘卷所載《説文》“輀”字,結構與大徐本所録正篆相同。

英藏 232　詁林 6465

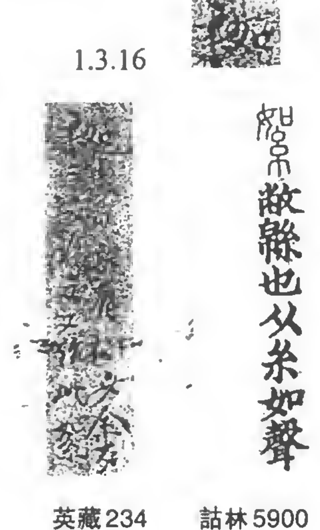


案:殘卷所載《説文》“蚩”字,結構與大徐本所録正篆相同。

案:殘卷所載《説文》“鉏”字,結構與大徐本所録正篆相同。

案:殘卷所載《説文》“菹”字,結構與大徐本所録正篆相同。

1.3.16



案:殘卷所載《説文》"絮"字,結構與大徐本所録正篆相同。

英藏234　詁林5900

2.有同有異

下列五例,殘卷所引《説文》與大徐本有同有異,詳情如下:

2.1



案:殘卷所引《説文》"動也"一訓,與大徐本同。惟"春方也"一訓,則爲大徐本所無;"日在水中",亦與大徐本"从日在木中"異。

英藏229　詁林2652

2.2

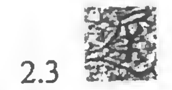




案:殘卷謂《説文》作"㯗","㯗"字不見於大徐本。殘卷末字不甚清晰,可能即大徐本所載第二個或體"粢"[①],因此可歸入有同有異一類。

英藏231　詁林2185

① 姜亮夫《瀛涯敦煌韻書卷子考釋》釋作"深",似非。

2.3 



遲　徐行也从辵犀聲詩曰
行道遲遲　𨒈　遲或从𡰥
遟　籀文遲从犀

英藏231　詁林764

案:大徐本"遲"字正篆、或體、籀文皆不從辛;而或體則與殘卷末字相同。故曰有同有異。

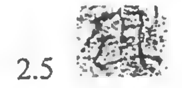
2.4 

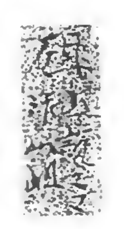


熙　燥也从火巸聲

英藏233　詁林4512

案:殘卷云:"《説文》:'又燥也'",好像《説文》"熙"字有二義,但大徐本《説文》衹有"燥也"一義。所以説有同有異。

2.5 



岨　石戴土也从山且聲詩
曰陟彼岨矣

英藏234　詁林4096

案:殘卷云:"《説文》又作此岨",好像《説文》"岨"字有二形,但大徐本《説文》衹有一"岨"形。所以説有同有異。

3.小異

3.1 



蟲 有足謂之蟲無足謂之豸从三虫凡蟲之屬皆从蟲

英藏229　詁林6044

案:殘卷"有足蟲",似指蟲之一種——蟲之有足者;大徐本"有足謂之蟲",則似爲蟲下定義。

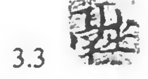
3.2 



嵩 中岳嵩高山也从山从高亦从松

英藏229　詁林4115

案:"嵩"字於大徐本爲新附字。殘卷但云"山名",不及大徐本"中岳嵩"明確;另一義殘卷但云"高",大徐本則曰"高山"。又:劉燕文引大徐本《説文》作"嵩:中岳嵩山,高也","山"與"高"二字次第顛倒,與大徐本《説文》不合。

3.3 



融 炊气上出也从鬲蟲省聲 䗜 籀文融不省

英藏229　詁林1194

案:殘卷曰:"氣上出也",未言何氣;大徐本則曰:"炊氣上出也。"

3.4 

豐　豆之豐滿者也从豆象形一曰鄉飲酒有豐侯者凡豐之屬皆从豐　豐古文

英藏229　詁林2091

案:殘卷作"豆之滿者也",大徐本作"豆之豐滿者也"。

3.5 

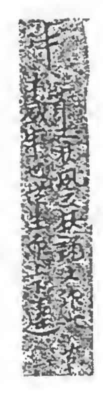


⿸广怱　屋階中會也从广怱聲

英藏229　詁林4139

案:大徐本訓解"屋階中會也";殘卷作"屋中會也",其下又出"諧"字,"諧"似爲"階"之誤,位置亦錯亂。

3.6 丰

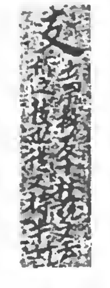


丰　艸盛丰丰也从生上下達也

英藏230　詁林2691

案:殘卷"草木盛丰也",大徐本作"艸盛丰丰也"。又殘卷説字之形構曰:"從生而上下達",大徐本作"从生,上下達也"。

3.7 

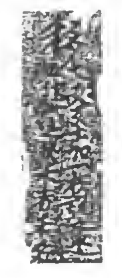


去竹之枝也从手持半竹凡支之屬皆从支 古文支

英藏 230　詁林 1266

案：殘卷“從又持半竹”，大徐本作“从手持半竹”。

3.8 

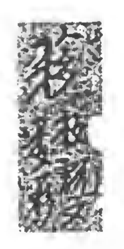


禾相倚移也从禾多聲 一曰禾名

英藏 230　詁林 3096

案：殘卷無大徐本“禾相倚移也”一訓，惟“禾名”一解，則二者相同。至於殘卷説“遷也作此迻”，大徐本訓迻爲“遷徙也”，較殘卷多一“徙”字，惟訓義則大致相同。

3.9 



艸萎移从艸移聲

英藏 230　詁林 374

案：殘卷較大徐本少一“艸”字。

3.10 



撝 裂也从手爲聲一曰手指也

案:殘卷“一曰:手指撝”,大徐本作“一曰:手指也”。

英藏230 詁林5474

3.11 

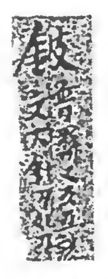


龡 音律管壎之樂也从龠炊聲

案:殘卷“龡,音理管之樂也”,大徐本“龡,音律管壎之樂也”。

英藏230 詁林914

3.12 



鈹 大鍼也一曰劒如刀裝者从金皮聲

案:殘卷“大針”,大徐本作“大鍼”。

英藏230 詁林6280

3.13 

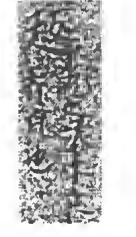


周文王所封在右扶風美陽中水鄉从邑支聲

英藏 230　詁林 2798

案：殘卷"周文王所都"，大徐本作"周文王所封"；殘卷"在右風美陽中外郷也"，大徐本作"在右扶風美陽中水鄉"。又："美陽"之美，殘卷字形作"美"，與殘卷"鮪"下引《説文》"魚之美者"同形。

3.14 

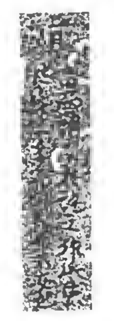


緣大木也一曰行皃从走支聲

英藏 230　詁林 670

案：殘卷"縁木皃；行皃也"，大徐本作"緣大木也；一曰：行皃"。

3.15 

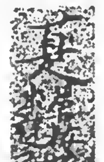


所安也从宀之下一之上多省聲　古文宜

英藏 230　詁林 3243

案：殘卷曰："《説文》作此宐"，宐爲大徐本所無。又殘卷説字之形構曰："從宀下一多省聲"，大徐本作"宀之下一之上多省聲"。

3.16



英藏230　詁林434

案：殘卷："草叜也"，"叜"字衍，或應置"也"字下。又殘卷"草"字，大徐本作"艸"。

3.17



英藏231　詁林1803

案：殘卷"載角者脂"，大徐本作"戴角者脂"。

3.18

英藏231　詁林5922

案：殘卷引《説文》訓解曰："又宗庿常器也"，大徐本作"宗廟常器也"。又殘卷字之形構曰："象形。糸，綦也。廾，持器中實。此與爵相似。牙聲也。"大徐本作"从糸，糸，綦也。廾，持米器中實也。彑聲。此與爵相似。"又殘卷引《周禮》曰："《周礼》：'彝：雞、黄、虎彝、隹彝，以待祼爵之礼。'"大徐本則云："《周禮》：'六彝：雞彝、鳥彝、黄彝、虎彝、蜼彝、斝彝，以待祼將之禮。'"

3.19





蕤 艸木華垂皃从艸甤聲

英藏 232 詁林 373

案：殘卷引《説文》訓解作“草木”，大徐本則作“艸木華垂皃”。

3.20 



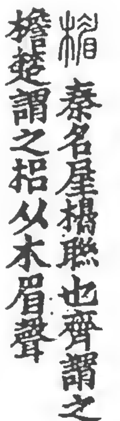
榱 秦名爲屋椽周謂之榱齊魯謂之桷从木衰聲

英藏 232 詁林 2504

案：殘卷“秦名爲㨾，周謂榱，齊之桷[1]也”，大徐本作“秦名爲屋椽，周謂之榱，齊魯謂之桷”。

3.21 





英藏 232 詁林 2505

案：殘卷“秦名屋聯棉”，大徐本“秦名屋櫋聯”；殘卷“周齊謂之檐”，大徐本作“齊謂之檐”。

---

① 姜亮夫《瀛涯敦煌韻書卷子考釋》釋作“桶”，似非。



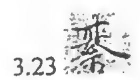
3.22



[illegible] 短須髮皃从須否聲

英藏232　詁林3974

案：殘卷"[illegible][1]項髮皃"，大徐本作"短須髮皃"。



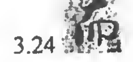
3.23



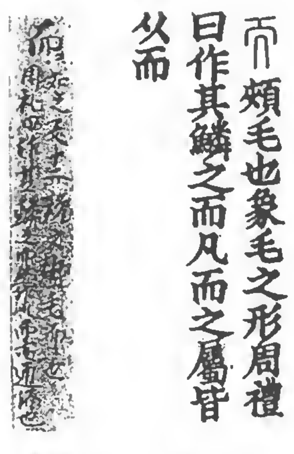
[illegible] 帛蒼艾色从糸畀聲詩
縞衣綥巾未嫁女所服一曰
不借綥　綦　綥或从其

英藏232　詁林5847

案：殘卷"未嫁女所服之"，大徐本無"之"字，但作"未嫁女所服"。



3.24



而 頰毛也象毛之形周禮
曰作其鱗之而凡而之屬皆
从而

英藏232　詁林4221

案：殘卷"[illegible]毛而也"，大徐本作"頰毛也"。

① 姜亮夫《瀛涯敦煌韻書卷子考釋》第53頁及周祖謨《唐五代韻書集存》第164頁均釋作"矩"。

3.25 

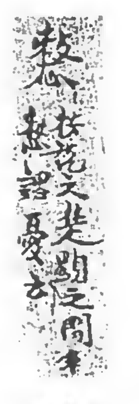


鮞 魚子也一曰魚之美者東海之鮞从魚而聲讀若而

英藏 232　　詁林 5213

案：殘卷“魚之美者，有東海之鮞”，大徐本無“有”字，作“魚之美者，東海之鮞”。

3.26 

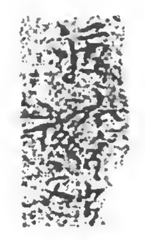


愗 楚潁之間謂憂曰愗从心敄聲

英藏 233　　詁林 4770

案：殘卷“楚顯之間愗[1]謂憂云”，大徐本作“楚潁之間謂憂曰愗”。





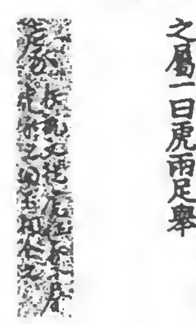


英藏 234　　詁林 4931

案：殘卷“水名”，大徐本則作“水也”。

① 姜亮夫《瀛涯敦煌韻書卷子考釋》第 54 頁釋作“愁”，似非。

3.28 

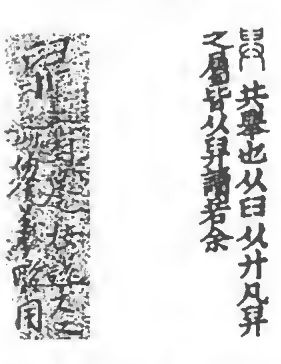


䖘鬭相丮不解也从豕虍豕虍之鬭不解也讀若蘮蒘草之蘮司馬相如說豦封豕之屬一曰虎兩足舉

英藏 234　詁林 4240

案：殘卷"從虎征豕，小聲虎豕之𩰢(姜亮夫釋作"鬭")不相舍之"，大徐本作"从豕虍，豕虍之鬭不解也"。

3.29 



𦥑共舉也从臼从廾凡𦥑之屬皆从𦥑讀若余

英藏 234　詁林 1143

案：殘卷曰："對舉，桉《說文》，又此舉義略同"；大徐本則云："共舉也"。

3.30 



苴履中艸从艸且聲

英藏 234　詁林 435

案：殘卷曰："履中藉草，桉《說文》。"大徐本則作"履中艸"。

3.31

沮 水出漢中房陵東入江从水且聲

英藏 234　　詁林 4815

案：殘卷曰："沮，出漢中；此瀘出北地，並水名。"大徐本則云："水，出漢中房陵，東入江。"

3.32 

狙 玃屬从犬且聲一曰狙犬也暫齧人者一曰犬不齧人也

英藏 234　　詁林 4421

案：殘卷曰："《説文》：'一曰：狙犬，[illegible]齧人。一曰：不潔人。'"大徐本則云："一曰：狙犬也，暫齧人者。一曰：犬不齧人也。"

4. 不同

4.1



銅 赤金也从金同聲

英藏 229　　詁林 6246

案：殘卷引《説文》云："青䥊也"，大徐本則曰："赤金也。"

4.2 



中 而也从口丨上下通 中 古文中 中 籀文中

英藏229 詁林220

案：殘卷引《説文》云："和也"；大徐本曰："而也"，段玉裁《説文解字注》改作"内也"，並云："俗本'和也'，非是，當作'内也'。宋麻沙本作'肉也'，一本作'而也'，正皆'内'之訛。入部曰：'内者，入也'；'入者，内也'。然則'中'者别於'外'之辭也，别於'偏'之辭也，亦合宜之辭也。作'内'，則此字平聲去聲之義無不晐矣。"①

4.3 

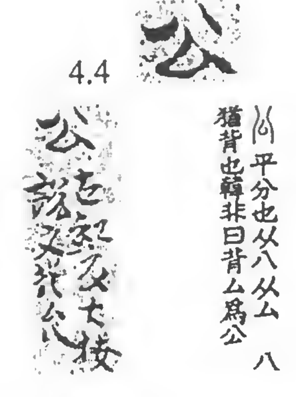


螽 蝗也从䖵夂聲夂古文終字 𧒒 螽或从虫眾聲

英藏229 詁林6033

案：殘卷引《説文》訓"秋𧊢"，大徐本訓"蝗"。

4.4



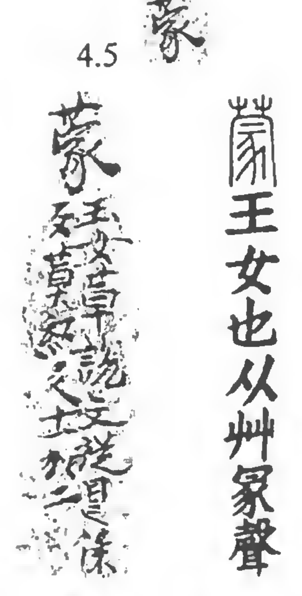
公 平分也从八从厶 八猶背也韓非曰背厶爲公

英藏229 詁林5803

案：殘卷"從厶八"，大徐本作"从八从厶"。

① 見《説文解字詁林》，第221頁。

4.5



英藏 229　　詁林 457

案：殘卷云："《説文》從目[①]"，爲大徐本所無。

4.6

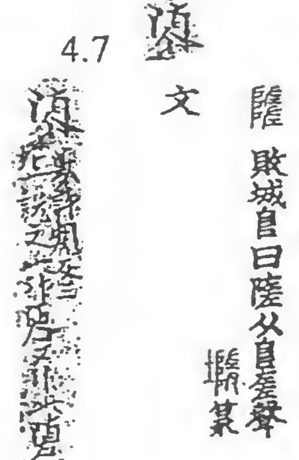


英藏 229　　詁林 1140

案：殘卷"結也"，大徐本作"給也"。

① 姜亮夫《瀛涯敦煌卷子韻書考釋》第 49b 頁及周祖謨《唐五代韻書集存》第 161 頁均釋作"從目"。

4.7

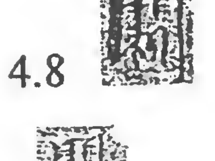


英藏230 詁林6492

案:殘卷所引述之《說文》字形,均不見於大徐本。

4.8







英藏230 詁林5336

案:殘卷引《說文》字形作,訓解作“小視也”,大徐本篆形作,訓解作“閃也”。

4.9

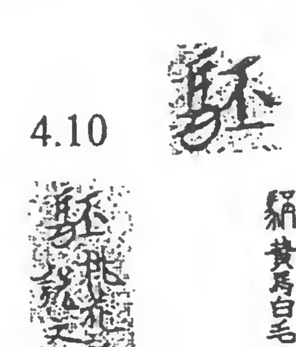




英藏231 詁林975

案:殘卷云:“桉《説文》:‘倉卒’”;大徐本則訓爲“語諄謘也”。

4.10



案：殘卷曰："《説文》從否"；大徐本云："从馬丕聲"。

英藏 232　　詁林 4292

4.11





案：據殘卷"怡"字似與"⿱配女"同訓悦樂，大徐本則訓"怡"爲"和"。

英藏 232　　英藏 232　　詁林 4673　　詁林 5590

4.12







案：殘卷云："《説文》從囟"；大徐本曰："从心囟聲"。

英藏 232　　詁林 4643

4.13



耏 罪不至髡也从而从彡
耐 或从寸諸法度字从寸

英藏232 詁林4224

案：殘卷曰："今桉《說□》作爲而字"；大徐本"耏"無作"而"字者。

5.殘卷有誤

5.1



蒻 营藭也从艸窮聲

营 营藭香艸也从艸宮聲
芎 司馬相如說营或从弓

英藏229 詁林261 詁林260

案：殘卷"藭"下云："《說文》作此营。"考大徐本《說文》"藭"、"营"異字，"藭"下訓解云："营藭也"，"营"下訓解云："营藭，香艸也。"殘卷謂《說文》"藭"作"营"，殆誤。

5.2

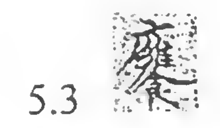




風 八風也東方曰明庶風東南曰清明風南方曰景風西南曰涼風西方曰閶闔風西北曰不周風北方曰廣莫風東北曰融風風動蟲生故蟲八日而化从虫凡聲凡風之屬皆从風
凬 古文風

英藏229 詁林6051

案：殘卷作"從凡虫聲"，"虫"與"風"古音相去絶遠，殘卷所引殆誤，當以大徐本"从虫凡聲"爲是。

5.3 

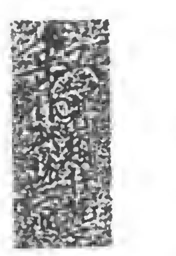


饔 孰食也 从食雝聲

案：殘卷饔、饔等字形皆誤。

英藏230　詁林2181

5.4 

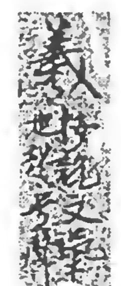


缸 瓨也 从缶工聲

案：殘卷曰："《說文》作此瓨"，未知所據爲何，瓨似爲誤書。

英藏230　詁林2247

5.5 

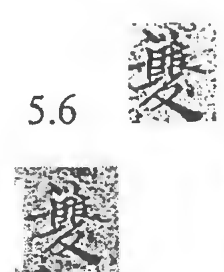


羲 气也 从兮義聲

案：殘卷謂羲從兮聲。羲古音曉紐歌部，兮匣紐支部，相距頗遠，兮當非羲之聲符。大徐本謂羲从兮義聲，義古音疑紐歌部，與羲古韻同部。

英藏230　詁林2053

5.6



雙 隹二枚也从雔又持之

案：殘卷之雙字從"反"，似誤。

英藏230　詁林1582

5.7





透 透迆衺去之皃从辵委聲 蟡 或从虫爲

案：殘卷謂"透"《説文》作蟡[1]，蟡似爲大徐本"透"字或體"蟡"之訛誤。

英藏230　詁林768

5.8

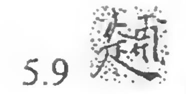
夷 平也从大从弓東方之人也



案：殘卷曰："《説文》從弓聲"，未知所據爲何，似誤。

英藏231　詁林4568

① 姜亮夫《瀛涯敦煌韻書卷子考釋》第51頁釋作"蟡"，似與原文有異，潘重規《瀛涯敦煌韻輯新編》（香港新亞研究所，1972年）第226頁已加以訂正。

5.9 

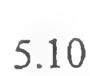
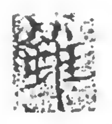


資 趀

蒼卒也从走𠂔聲讀若

英藏 231　詁林 675

案：“⿺走甫”字不見於大徐本。《玉篇》云：“⿺走甫，⿺走甫⿺走余，匍匐也①。”“倉卒”似非“⿺走甫”訓解。大徐本趀下曰：“蒼卒也。”殘卷引《說文》以“倉卒”訓“⿺走甫”，似誤趀爲“⿺走甫”。

雖

似蜥蜴而大从虫唯聲

英藏 232　詁林 5945

案：殘卷曰：“《說文》從唯出聲”，所釋與“雖”字字形不合，殆誤。



夔

神魖也如龍一足从夊象有角手人面之形

英藏 232　詁林 2327

案：殘卷曰：“《說文》作此⿱龷夔”，未知所據爲何，⿱龷夔形構不明，似爲誤字。

① 《大廣益會玉篇》，中華書局，1987年，第48—49頁。







英藏232 詁林2557

案：殘卷曰："《説文》作此椎，擊也。"所釋似爲"椎"而非"槌"字。





𦣝 顄也象形凡𦣝之屬皆从𦣝 頤 篆文𦣝 𩠐 籀文从首

英藏232 詁林5365

案：殘卷曰："《説文》作𦣝①，顄也。"顄，《説文》曰："䶗皃。"大徐本曰："𦣝，顄也。"段玉裁《説文解字注》："頁部曰：'顄，頤也。'二篆爲轉注。"②殘卷所載殆誤。





惑也从子止匕矢聲

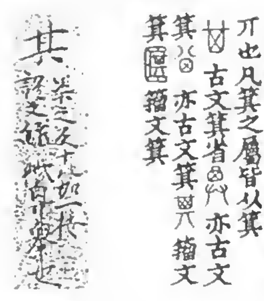
英藏232 詁林6609

案：殘卷謂《説文》𠤕從𠤕聲，殆誤。

① 段玉裁《説文解字注》："䶗者，齒差也。"徐灝《説文解字注箋》："齒差，故頤斂矣。"桂馥《説文義證》："䶗，當爲顲。本書：'顲，頭頰長也。'"詳見《説文解字詁林》第3922頁。

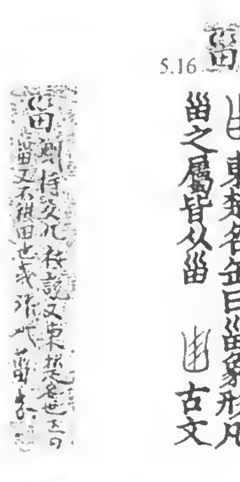
② 《説文解字詁林》，第5365頁。

5.15 



英藏 232　詁林 2000

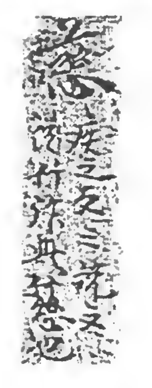
案：殘卷“其”下曰：“《説文》作此舁，舉也。”舁與“其”異字，“舉”亦非“其”之訓解。



英藏 233　詁林 5740　詁林 405

案：殘卷曰：“《説文》東楚名也。缶曰甾。又不耕田也。或作此菑字。”“不耕田”之“菑”，與“東楚名缶曰甾”之“甾”，當爲二字，殘卷似誤。

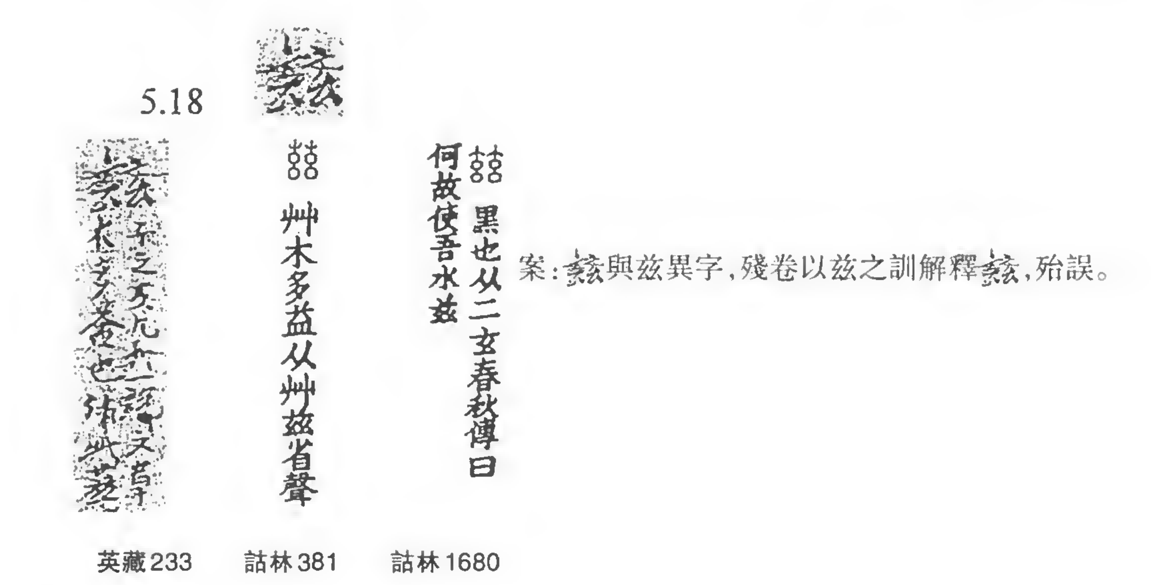
5.17 



英藏 233　詁林 4673

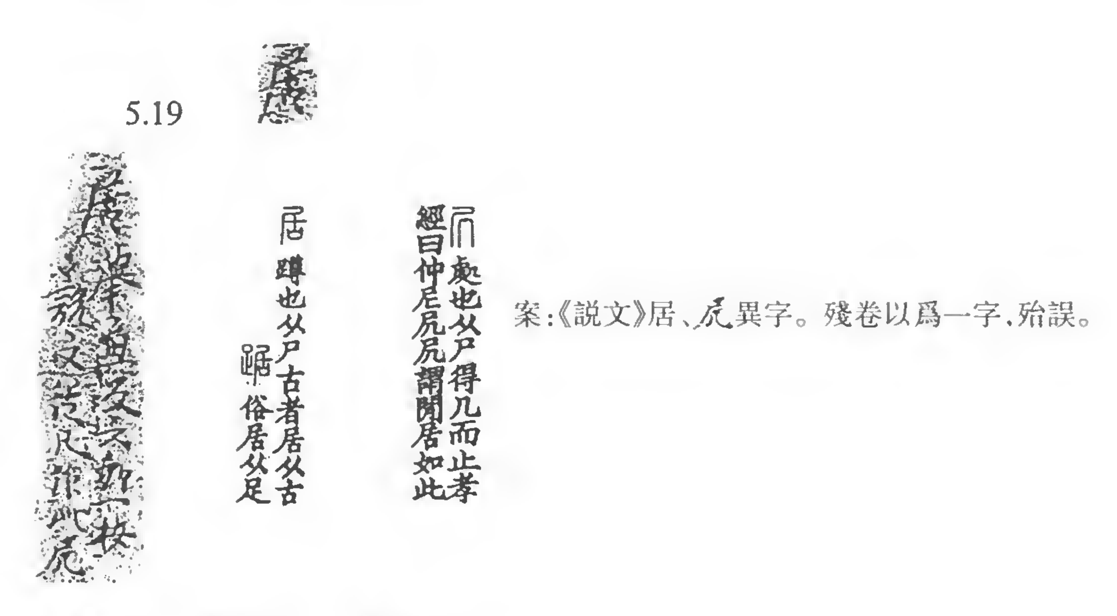
案：“慈”从心兹聲，殘卷謂《説文》從竹作“⿱竹慈”，殆誤。

5.18



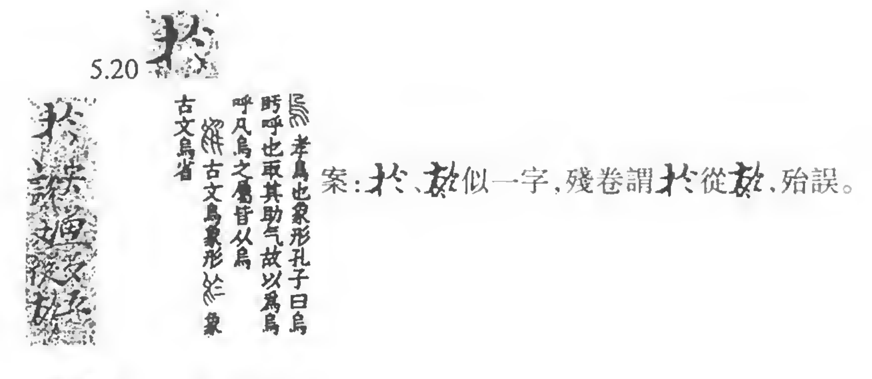
案:玆與兹異字,殘卷以兹之訓解釋玆,殆誤。

5.19



案:《説文》居、尻異字。殘卷以爲一字,殆誤。

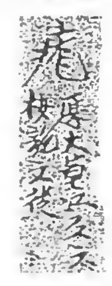
5.20



案:於、𣃍似一字,殘卷謂於從𣃍,殆誤。

6. 殘缺不全

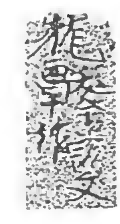
6.1



案：[illegible]字不見於大徐本，殘卷此條似殘缺不全。

英藏 230

6.2



案：[illegible]字不見於大徐本，殘卷此條似殘缺不全。

英藏 230

根據上文，可知殘卷 S.2055 所引《説文》説解與大徐本完全相同的有 20 字；基本相同，但説解個別字形不同的有 15 字；殘卷衹標示字形，而所標示字形與大徐本相同的有 16 字。三者加起來共 51 字，而不是劉燕文所説的有 104 字相同。至於有同有異的有 5 字，小異的有 32 字、不同的有 13 字，不同而殘卷明顯有誤的有 20 字，因此殘卷跟大徐本有所不同的字有 70 個，而不是劉燕文所説的 26 字。本來，異同之間，標準容有不同。不過，劉燕文把很小的分別也歸入不同一類，例如大徐本訓"豐"爲"豆之豐滿者也"，殘卷作"豆之滿者也"，一字之差，表面看來分別不大，劉燕文也把它歸入不同。如果根據這一標準，本文所提出的 70 個字，歸入殘卷跟大徐本有所不同這一類別，是完全没有問題的。此外，劉燕文説殘卷引《説文》的有 130 字，但據我們的統計，殘卷與大徐本相同者 51 字，相異者 70 字，引述殘缺不全，無法定其異同者 2 字，加起來共 123 字，而不是劉氏所説的 130 字。

除上述數字外，劉氏的文章還有不少其他問題。例如劉文在談到"蚩"字時，引文很不準確。現謹將劉氏引文用電腦掃描登載如下：

"蚩：虫名也。赤之反。三 。《说文》作此'蚩'，从'蚩'非从'山'。"（《残卷》之韵）

"蚩：虫也。从虫，之声。"（今《说文》卷十三下）

讓我們再看一看殘卷和大徐本的原文：



英藏233 詁林5982

兩相對照，我們會發現劉氏引文與原文有相當大的出入。大徐本正篆作蚩，如把它轉爲楷書，就是"蚩"字，劉文卻把它印成"蚩"字，其實寫成"蚩"字的是殘卷。劉氏說："長孫箋注告訴人們依《說文》'蚩'字應寫作'蚩'，作'蚩'是俗體，偽（案：似當作'譌'）體。"[1]殘卷指出，《說文》"蚩"从"㞢"非"山"，並沒有說"'蚩'字應寫作'蚩'，作'蚩'是俗體，偽體"，劉氏所言，似乎没有甚麽根據。

又如劉氏談"坃"（案：劉氏原文如此，實當作"瓨"）字時，引錄了下列文字：

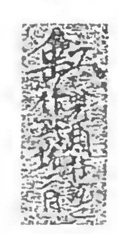
"缸 ：罂类。案《说文》作此'坃' ，二同。"（《残卷》江韵）

"缸：坃也 ，从缶，工声。"（今《说文》卷五下）

"坃：似罂长颈，受十升，读若洪，从瓦，工声。"（今《说文》卷十二下）

上列劉氏引文，是用電腦掃描登載的，第三條引文說"坃"从瓦工聲，可見當是"瓨"字。且讓我們看一看殘卷和大徐本的原文：

① 見《1983年全國敦煌學術討論會文集》下册，第322頁



缸
瓨也从缶工聲

英藏230　　詁林2247

殘卷寫的很清楚是"《説文》作此㼚"、而不是劉氏引文的"《説文》作此瓨"、但劉氏卻説：

> 这里长孙氏笺注引《说文》作此"坬"来正《切韵》"缸"字的字形，他认为"缸"、"坬""二同"，即二者本是一个字。今《说文》却把"缸"、"坬"当作两个不同的字。"缸"字我们很熟悉，"坬"字今天很少用了。《史记·货殖列传》里有一个"坬字"字："通邑大都，酤一岁千酿，醯酱千醯，浆千甔……"徐广释"瓨"字曰"长颈罂"（《史记集解》）。《残卷》陆法言释"瓨"字曰"罂类"，今《说文》释"瓨"为"似罂长颈"，意思大体相同．我们认为"缸"、"瓨"皆从"工"得声，从"缶"、从"瓦"意义相同，这就是说两个字同音同义，应该是一个字的两种不同写法。《说文解字段注》说："'缸'与'瓨'音义皆同。"《说文通训定声》在"缸"字下注"案即'瓨'之或体"，都认为"缸"、"瓨"是一个字。汉代史游《急就篇》"甑、瓮、甂、瓯、瓨、罌……"作"瓨"不作"缸"。说明汉代以"瓨"为正体，《切韵》作"缸"，说明唐朝已流行"缸""字。"缸"、"瓨"本是一个字的不同写法，大徐本《说文》"缸，瓨也"，实际是以本字注本字，可能是有问题的。

上列劉氏文字、也是以電腦掃描登載的、"坬"和"瓨"同時出現、實在非常混亂。劉氏其他錯亂的地方還有很多、本文恕不逐一辨明了。

劉氏的引文、固然不可靠、他對殘卷S.2055所引《説文》的評價、也同樣不可靠。劉氏説：

> 長孫氏箋注引《説文》與今《説文》相同的共有一百零四個字、這一百零四個字應該説是保留了唐朝時《説文》的面貌、這裏就不一一列舉了。長孫氏箋注引《説文》有一百

多例與今《說文》相同，這是很值得提一提，它既說明了長孫氏箋注所引《說文》材料是有價值的，較爲準確的、也證明了今《說文》雖經後人增刪，一般說還是基本可信的。

劉氏說長孫箋注所引《說文》材料"較爲準確"，但筆者的印象卻剛好相反，殘卷S.2055所引《說文》材料相當不準確，例如本文例子3.5[illegible]，大徐本訓作"屋階中會也"，殘卷作"屋中會也"，其下又出"諧"字，"諧"似爲"階"之誤，位置亦錯亂。

又如例子3.18"鼜"字，殘卷以爲"牙聲"；例子4.5"蒙"字，殘卷謂"《說文》從目"；例子5.10"雖"字，殘卷以爲"出聲"；例子5.17，殘卷謂《說文》從竹作"[illegible]"，都跟那些字的字形有很大的距離。

又如說"疑"從疑聲(例子5.14)，[illegible]從[illegible](例子5.20)，簡直不知所云。

此外，把"蠭"寫成"逢蚰"二字，把"熢"寫成"逢火"二字，都是不嚴謹的表現。

殘卷又往往把不同的字混爲一字，如"藭"、"[illegible]"異字，殘卷卻說《說文》"藭"作"[illegible]"(例子5.1)；"居"、"[illegible]"異字，殘卷混而爲一(例子5.19)，都可見殘卷的不可靠。

周祖謨先生認爲殘卷S.2055"抄寫草率，脱字訛字較多"，那是比較接近事實的評價。

又，《說文》以"動"訓"東"，蓋聲訓。今考《說文解字詁林》，諸家於"東"字說解皆無異議①，劉燕文說："歷來研究《說文》的人都認爲大徐本《說文》'東'字的訓解有問題"②，未知有何根據。又《說文》釋"南"字云："艸木至南方有枝任也。"③釋西字云："鳥在巢上。象形。日在西方而鳥棲，故因以爲東西之西。棲，西或从木妻……"④；釋北字云："乖也。从二人相背。"⑤《廣韻》釋"東"字則曰："春方也。《說文》曰：'動也。从日在木中……'"；⑥釋"南"字則曰："火方……"⑦；釋"西"字則曰："秋方。《說文》曰：'鳥在巢上也。日在西而鳥西，故以爲東

---

① 《說文解字詁林》，第2652a–2653a頁。
② 《1983年全國敦煌學術討論會文集》下册，第322頁。
③ 《說文解字詁林》，第2689a頁。
④ 《說文解字詁林》，第5288a頁。《段注》於"或从木妻"下曰："蓋从木妻聲也。"
⑤ 《說文解字詁林》，第3653a頁。
⑥ 見《校正宋本廣韻》(臺北藝文印書館，1970年)，第22頁。
⑦ 《校正宋本廣韻》，第221頁。

西之西……'"[1];釋"北"字則曰:"南北。亦奔也……"[2]。由此可見,《説文》較重視訓解本義,亦較多用聲訓;而《廣韻》則先釋常用義。"春方"、"秋方"、"火方"等語,見於《廣韻》;而《説文》衹用"南方"、"西方"。《切韻》殘卷S.2055引《説文》,以"春方"釋"東"字,似不可靠。劉燕文説:"殘卷引《説文》與今《説文》有差異,可供參考。"綜觀上文,可知殘卷參考價值不高。

(中國　香港大學)

① 《校正宋本廣韻》,第90頁。
② 《校正宋本廣韻》,第530頁。

悉曇𑖭𑖰𑖟𑖿𑖠𑖽(siddhāṃ)學入華傳播與浮屠、佛、敦煌等詞來源新探

譚世寶

欣逢"慶賀饒宗頤先生95華誕敦煌學國際學術研討會"在敦煌舉辦,筆者有幸恭與此一非常難得的群賢畢至、少長咸集的學術盛會,十分高興。饒公不愧是既全面精通中國歷史、語言文字、儒佛道等古典文獻思想、文學、書法、繪畫等領域堪稱"十項全能"的國學大師,又是兼通古埃及、古巴比倫、古印歐、古突厥等外國異域古典文化文字及原始刻劃符號之研究的"廣學家"。筆者尤其感念饒公在當代中國學壇率先對古悉曇學與中國音韻學的起源關係作出了開拓性的專門研究,取得巨大的成果,早在1990年便出版了《中印文化關係史論集·語文篇——悉曇學緒論》一書[1]。該書收入了饒公1964—1983年間的一系列論文,是饒公近二十年不斷挖掘前人忽略的一系列悉曇學入華傳播的史料加以獨創的研究成果,其中最重要的劃時代貢獻,是舉出了很多在唐朝以前悉曇文字學入華之鐵證。特別是以東晉道安的《注經録》已收《悉曇慕》二卷,由此推測道安在太元四年(385)至長安,注意譯事,故有此作。這樣,饒公之新論就完全擊破了當今國際學壇流行的各種誤説,把漢文"悉曇"一詞的出現及悉曇學入華的年代推前了二至四百多年。筆者是在饒公此書的一系列開拓性成果啟迪下,步其後塵,花了近二十年時間研究撰寫並出版了研究悉曇𑖭𑖰𑖟𑖿𑖠𑖽(siddhāṃ)學入華傳播與中國字音學發展之關係的專著《悉曇學與漢字音學新論》[2]。因此,筆者在以往有關研究悉曇學與漢字音學的基礎上,草撰此文,作爲慶賀饒宗頤先生95華誕之禮,並借此向與會同仁請教。

一、浮屠與佛等詞之語源探索之由來

自1947年以來,季羨林先生首先提出並一直堅持把浮屠與佛等詞的來源作爲佛教傳播史的一個非常重要的問題提出來作具體研究,發表的論文有《浮屠與佛》(1947)[3]、《再談"浮屠"與"佛"》(1989)[4]。其前文"主要是論證中國最古佛典翻譯中的'佛'字,不是直接從梵文

---

① 饒宗頤《中印文化關係論文集·語文篇——悉曇學緒論》,香港三聯書店,1990。

② 譚世寶《悉曇學與漢字音學新論》,中華書局,2009年。

③ 原刊《中研院歷史語言研究所集刊》第20本上册,第93—105頁。後收入季羨林《季羨林論中印文化交流》,新世界出版社,2006年,第127—141頁。

④ 原文作《再談浮屠與佛》,初刊《歷史研究》1990年第2期,第3—11頁,又載《中華佛學學報》第五期,第19—30頁,臺北縣中華佛學研究所,1992年。後來收入《季羨林論中印文化交流》,第142—157頁。

Buddha,而是間接通過吐火羅文A(焉耆文)pät 和 B(龜兹文)的 pud、pūd 譯過來的"。其後文則根據"與此問題有關的新材料或者對舊材料的新解釋",否定了其原來"認定了對音的來源是清音"的 pät 和 pud、pūd 的主張,提出"'佛'字的對音來源有極大可能就是濁音"之新論,其主要根據就是"本來在回鶻文中'佛'字就作 but,是濁音,這我在那篇論文中已經講過。可是我當時認爲'佛'字是譯自吐火羅文,對回鶻文没有多加考慮。這至少是一個疏忽"。在此漫長的期間,對季先生之論提出過不同意見的主要有周法高《論"浮屠與佛"》(1949)[1],譚世寶《浮屠與佛、寺、塔等名詞源流考》(1991)[2]。信用或維護季論的为数众多,如劉屹《〈浮屠經〉小議》等等[3],以及季先生本人晚年的一系列重編新出的論著[4]。由於季論在有關印度西域文字研究中一直在當代學壇享有超級的權威影響地位,故其論至今仍然籠罩學壇乃至有關互聯網文章。因此,任何對有關問題的新探討,都不能不涉及季論。

二、浮屠與佛等詞源探索的問題、路徑與結果的再探討

筆者在全力完成《悉曇學與漢字音學新論》之後,終於可以回過頭來,運用悉曇學與漢字音學的知識,繼續深入探討有關浮屠、菩薩、佛等詞的來源問題了。雖然季老已經駕鶴升天,而後學在研究有關問題時,不論持哪種觀點,還是要在其提出的問題、路徑和結果的基礎上繼續做學問。此一研究關係重大,涉及早期佛教傳播的路徑與先後次序等一系列重大而複雜的問題。本著在學術上"當仁不讓"的傳統精神,不揣淺陋,大膽寫出一些新看法。

智者千慮,或有一失;愚者千慮,或有一得。筆者認爲,前述季先生的兩篇力作及其後續的一些有關研究論述,從有關問題的提出,到其解決有關問題的語文知識工具,到其運用邏輯推理所得的結論,都含有一些現在看來相當明顯的偏差漏誤,值得提出一些愚者之慮,爲先哲補缺拾遺。

1. 對作爲研究起點之僞問題及其推論的糾偏反正

衆所周知,作爲有關研究緣起的問題之提出是否正確合理,已經基本決定整個研究路徑乃至結論的成敗。例如,季先生在《浮屠與佛》提出如下問題之説:

> 一般的意見都認爲"佛"就是"佛陀"的省略。《宗輪論述記》説:"'佛陀',梵音,此云覺者。隨舊略語,但稱曰'佛'。"佛教字典也都這樣寫,譬如説織田得能《佛教大辭典》第

① 原刊《中研院歷史語言研究所集刊》第27本,第197—203頁。後載張曼濤主編《現代佛教學術叢刊》第100册,第257—267頁,臺灣大乘文化出版社,1979年。又載周法高《中國語言學論文集》,臺灣聯經出版公司,1981年。

② 載譚世保(寶)《漢唐佛史探真》,中山大學出版社,1991年,第249—271頁。

③ 載《首都師範大學學報》(社會科學版)2002年第1期,第24—28頁。

④ 例如季羨林《我的心是一面鏡子》第52節:回到祖國(5);第101節:回到祖國(54),華藝出版社,2008年。

> 1551頁上；望月信亨《佛教大辭典》第4436頁上。這彷佛已經成了定説，似乎從來没有人懷疑過。這説法當然也似乎有道理，因爲名詞略寫在中文裏確是常見的，譬如把司馬長卿省成馬卿，司馬遷省成馬遷，諸葛亮省成葛亮。尤其是外國譯名更容易有這現象。英格蘭省爲英國，德意志省爲德國，法蘭西省爲法國，美利堅省爲美國，這都是大家知道的。
>
> 但倘若仔細一想，我們就會覺得這裏面還有問題，事情還不會就這樣簡單。我們觀察世界任何語言裏面外來的假借字(Loan words, Lehnwörter)，都可以看出一個共同的現象：一個字，尤其是音譯的，初借過來的時候，大半都多少還保留了原來的音形，同本地土産的字在一塊總是格格不入。誰看了也立刻就可以知道這是"外來户"。以後時間久了，才漸漸改變了原來的形式，同本地的字同化起來，終於讓人忘記了它本來不是"國貨"。這裏面人們主觀的感覺當然也有作用，因爲無論甚麼東西，看久了慣了，就不會再覺得生疏。但假借字本身的改變卻仍然是主要原因。"佛"這一個名詞是隨了佛教從印度流傳到中國來的。初到中國的時候，譯經的佛教信徒們一定想法完全保留原字的音調，不會就想到按中國的老規矩把一個有兩個音節的字縮成一個音節，用一個中國字表示出來。況且Buddha這一個字對佛教信徒是何等尊嚴神聖，他們未必在初期就有勇氣來把它腰斬。
>
> 所以我們衹是揣情度理也可以想到"佛"這一個字不會是略寫……

這段話中的最後一句，對漢譯佛典把雙音節的Buddha略作單音節的"佛"這一個字的質疑顯然是一個僞問題，而其在此問題下進一步提出的"揣情度理"的結論是有失公平和合理的。因爲其後文説：

> ……我衹是想證明：梵文的Buddha，到了龜兹文變成了pūd或pud，到了焉耆文變成了pät，而我們中文裏面的"佛"字就是從pūd、pud(或pät)譯過來的。"佛"並不是像一般人相信的是"佛陀"的省略。再就後漢三國時的文獻來看，"佛"這個名詞的成立，實在先於"佛陀"。在"佛"這一名詞出現以前，我們没找到"佛陀"這個名詞。所以我們毋寧説，"佛陀"是"佛"的加長，不能説"佛"是"佛陀"的省略。

筆者對此僞問題和相關"揣情度理"的結論的質疑就是，既然中國的佛教徒"未必在初期就有勇氣來把它(Buddha)腰斬"，何以西域各國的佛教徒在比中國的佛教徒更早的時期就有勇氣來把Buddha腰斬成pūd等等，而中國人衹能跟隨這些中亞西域小國的"胡人""胡語"之後，先把Buddha腰斬爲"佛"，再把"佛"加長爲"佛陀"呢？如果説Buddha譯稱爲"佛"是"腰斬"，那麽把bodhisattva譯稱爲"菩薩"(全譯爲"菩提薩埵")，把Devadatta譯稱爲"調達"(全譯爲"提婆達多")，把Maitreya譯稱爲"彌勒"(全譯爲"梅怛利耶")，把stūpa譯稱爲"塔"(全

譯爲"率塔婆"),等等,豈非可以説成是肢解截取或挖心? 以如此不公平不合理的問題爲出研究立論的發點,其研究路徑和結論就難免會出差錯了。故不能不作新探討,以糾偏反正。

2. 對詞源探索研究的基本原則與運用的糾偏反正

探討中外語詞的源流問題,首先必須分清刊載有關語詞的文本的出處年代先後。在正常情況下的邏輯推論,有關語詞先見於文獻者爲後出者之源,這是學者探討詞源問題時應該遵守的一個基本原則。例如,本人曾提出否定流行的"敦煌"一詞出於所謂胡語説的主要理據之一,就在於漢語"敦煌"一詞比所謂其來源的胡語詞要早幾百年見於文獻。按照正常的邏輯推理應該是先出者爲後出者的對音之源,而非相反[①]。同樣,在探討有關浮屠、菩薩、佛等漢語詞本身及其與西域的吐火羅文、回鶻文的源流問題時,發現季羨林先生出了最大的差錯,就是把越來越後出的胡語文獻所載的文字詞語作爲先出幾百年甚至上千年的漢文本的一系列語詞的譯源。事實證明,其最後認定爲漢語"佛"的對音之源的文字,其實是出於有"年輕的粟特文字"之稱的回鶻文[②],其産生流行的年代在前元朝階段(9—12世紀)和元朝階段(13—14世紀)[③]。而其具體引以爲主證的回鶻文譯本《金光明最勝王經》,其實是"出生於别失八裏的勝光法師(Šïngqo Šäli Tutung,約10—11世紀間人)根據唐義淨法師(613—715)等人於703年譯出的漢文譯本的再譯本"[④]。本來,季先生在其第一篇論文斷言:

> 但這裏有一個很重要的問題:"佛"字古音but是濁音,吐火羅文的pūd、pud或pät都是清音。爲甚麽中文佛典的譯者會用一個濁音來譯一個外來的清音? 這個問題倘不能解決,似乎就要影響到我們整個的論斷。有的人或者會説:"佛"這個名詞的來源大概不是吐火羅文,而是另外一種濁音較多的古代西域語言。我以爲,這懷疑根本不能成立。在我們截至到現在所發現的古代西域語言裏,與梵文buddha相當的字没有一個可以是中文"佛"字的來源的。

既然知道"在我們截至到現在所發現的古代西域語言裏,與梵文Buddha相當的字没有一個

---

① 譚世保(寶)《燉(焞、敦)煌考釋》,載《文史》第三十七輯,中華書局,1993年。後來筆者又進一步指出:"前人所舉之Throana、Thagura、Thogara等胡語地名,是否就是漢文的燉煌、月氏、吐火羅,本身就是衆説紛紜的一些猜測。'燉(敦)煌'在漢武帝元狩三年(西元前120年)已經是中國的一個軍事屯田地區名,至元鼎六年(西元前111年)便成爲漢朝的一個郡名。可見其出處年代早於前述任何一個胡語詞,故充其量衹能説那些胡語是燉煌的譯音,而不能反過來説燉煌是它們的譯音。伯希和修正胡語譯音説而提出的土名説,也是主觀的臆測。"載李偉國主編《敦煌話語(插圖本)——名家與名編·世紀初的對話》,上海科技教育出版社,2002年。

② 見(日)井ノ口泰淳等著《絲路佛教》(原名《絲路的宗教——夢幻寺院的參訪》),收入藍吉富主編《世界佛學名著譯叢》第55册,臺北華宇出版社,1986年,第206頁。

③ (德)茨默著,桂林、楊富學譯《佛教與回鶻社會》,民族出版社,2007年,第30頁。

④ 《佛教與回鶻社會》,第39、48頁。

可以是中文'佛'字的來源的",那末自然應該排除中文"佛"字來源於古代西域語言文字。而且,季先生該文接著還針對回鶻文的bud字、發表了"'佛'字絕没有從這個bud譯過來的可能"之斷言説:

……衹有回紇(按:即回鶻)文的佛經曾借用過一個梵文字bud,似乎與我們的"佛"字有關。在回紇文裏,通常是用burxan這個字來譯梵文的buddha　但在《金光明的勝王經》的譯本裏,在本文上面有一行梵文:

Namo bud o o namo drm o o namo sang (F.W.K.Müller, Uigurica, 1908, p.11)

正式的梵文應該是:

Namo buddhāya o o namo dharmāya o o namaḥ saṅ ghāya

在這部譯經裏常有taising和sivsing的字樣。Taising就是中文的"大乘",sivsing就是中文的"小乘"。所以這部經大概是從中文譯過去的。但namo bud o o namo drm o o namo sang這一行卻確是梵文,而且像是經過俗語借過去的。爲甚麼梵文的Buddha會變成bud,這我有點説不上來。無論如何,這個bud似乎可能就是中文"佛"字的來源。但這部回紇文的佛經譯成的時代無論怎樣不會早于唐代,與"佛"這個名詞成立的時代相差太遠,"佛"字絕没有從這個bud譯過來的可能。我們衹能推測,bud這樣一個字大概很早很早的時候就流行在從印度傳到中亞去的俗語裏和古西域語言裏。它同焉耆文的pät,龜兹文的pūd和pud,可能有點關係。至於甚麼樣的關係,目前文獻不足,衹有闕疑了。

顯然,季先生此文根據年代的先後相差太遠來判定:"'佛'字絕没有從這個bud譯過來的可能",是完全合符探討詞源的基本原則的。同樣,由於bud與"佛"之對音完全吻合,而且其説"這部經大概是從中文譯過去的"仍欠準確,中外學者已經考訂其實爲出現於約10－11世紀間人的勝光法師根據唐義淨法師等人於703年譯出的漢文譯本的再譯的回鶻文《金光明最勝王經》。那麼合理的判定應是漢文的"佛"爲回鶻文的"bud"之對音來源,而非相反。遺憾的是,季先生並没有遵從同樣原則的邏輯作出這一合理的判定,而是留下了這樣一條再走歧途的尾巴:"我們衹能推測,bud這樣一個字大概很早很早的時候就流行在從印度傳到中亞去的俗語裏和古西域語言裏。它同焉耆文的pät、龜兹文的pūd和pud,可能有點關係。至於甚麼樣的關係,目前文獻不足,衹有闕疑了。"這樣,就爲其第二篇論文對此作了絕對否定的bud字來一個絕對肯定的翻案埋下伏筆。爲了翻此案以達到維持其漢文單個"佛"字非來自印度梵文的雙音節詞的對音之縮略,而是來自中亞胡語某一完全吻合的單音節詞的對音

之基本假設判定、季先生首先要設法否定西方學者A.von Gabain和H.W.Bailey的正確意見。他們兩人的解釋雖然稍有不同，但都認爲回鶻文中與but相當的bur也是受中國語言的影響。前者認爲，"在中國北方的某一方言中，-t讀若-r"。而後者認爲，"但是'佛'(Buddha)也用另一種形式從中國傳入中亞。西藏文hbur表示出八世紀頃漢文'佛'字的讀音……這個-r代表從尾音-t發展過來的漢文尾音輔音"。但是，季先生則認爲他們主張的t>r"是從中國傳入中亞的，證據似還不夠充分"。筆者認爲，A.von Gabain和H.W.Bailey的看法是持之有故，言之成理的。季先生對此持懷疑態度，是因爲對古代漢語的雅語及方言的語音差異及演變缺乏研究。例如，日本學者研究指出：倫敦本的回鶻文所譯自漢文的《天地八陽神咒經》，其經題的"par yo ki"就是"八陽經"的方言音譯[1]。另外，還有大約元朝時"回鶻字注音的吐魯番漢文寫本殘片"把"八"字對音寫作"var"[2]。"八"字在當時雅語音爲pat，被譯作par或var就是t>r的兩個典型例證。再有季先生上文説過："在回紇文裏，通常是用burxan這個字來譯梵文的Buddha。"這裏的bur其實也是漢語方言的"佛"的尾音t>r之證。其餘例證甚多，毋庸多舉。

由於没有接受正確之見，所以季先生對於明顯是全部譯自漢文的"Namo bud o o namo drm o o namo sang"反復作了極爲片面的選取孤證説："所以這部經大概是從中文譯過去的。但namo bud o o namo drm o o namo sang這一行卻確是梵文，而且像是經過俗語借過去的。爲甚麽梵文的Buddha會變成bud，這我有點説不上來。無論如何，這個bud似乎可能就是中文'佛'字的來源。"要使最後一句話成立，必須加上説：無論如何，這裏的drm和sang似乎都可能就是中文"曇"("達摩"之合音，意譯爲"法")和"僧"兩個字的來源。其實，回鶻文等中亞文獻不但把大量具有漢字語音特點的"洋涇浜"梵文佛教語詞回譯到婆羅迷字母文字系統的文獻中，而且還把具有漢文獨特語法的"洋涇浜"梵文佛教語句回譯到婆羅迷字母文字系統的文獻中。有學者指出：《俱舍論實義疏》回鶻譯本帶有違背回鶻語的語法規律的漢文文體特徵[3]。由此可見，如果把有關回鶻譯本比作一棵從中國引入的佛教之樹，季先生的研究方法和目的衹是從中抽取一片葉子並企圖這片葉子是來自印度而非來自中國的。爲了給這一充滿奇特想像的孤證尋找支持，季先生再舉如下中亞各種語言文字之證以維持其説：

> 上面我談了回鶻文中梵文buddha變爲but然後又由but情況，其間也汲及一些其他中亞新疆的古代語言。我現在專門來談buddha在一些語言中變化的情況。我先列一個表。
>
> 大夏文　　buddha變成bodo，doddo，boudo

① 參考(日)高田時雄著，鍾翀等譯《敦煌·民族·語言》第198—203頁所載《回鶻字音史概述》一文，中華書局，2005年。
② 參考《敦煌·民族·語言》，第204—210頁所載《回鶻字注音的吐魯番漢文寫本殘片》一文。
③ 參考楊富學《回鶻之佛教》，新疆人民出版社，1998年，第110頁、216—217頁。

拜火教經典中古波斯文(巴列維文)	buddha 變成 bwt
摩尼教安息文	buddha 變成 bwt/but
摩尼教粟特文	buddha 變成 bwty,pwtyy
佛教粟特文	buddha 變成 pwt
達利文	buddha 變成 bot

筆者認爲,以上都可以一言以蔽之:仍然是顛倒中外文獻詞語先後源流父子關係的錯誤論證與結論。例如,有不少外國學者早已考證出現存的"拜火教經典中古波斯文(巴列維文)"各種文獻在中國的中亞西域的年代大約屬於8—10世紀[①]。而該地區各國早已經接受漢人及漢字文化的直接或間接的統治影響數百年。例如,從漢代開始在吐魯番地區建立的漢人高昌國起,直到唐朝時期由回鶻人建立的回鶻汗國以後,漢語的西北方言以及在隋唐的漢語標準音韻書《切韻》都對當地的漢胡官民的書寫文獻有巨大的影響遺傳[②]。因此,按照正確的原則來推定,所有中亞各地區民族國家在漢唐時期曾受到中國的直接統治或間接影響的,其有關佛教名詞術語出現在中國漢文佛經之後的各種"胡語"文獻中,而又與漢語詞的對音之相同度大於梵胡對音者,如上舉的bud、bodo、bwt等與佛、佛陀,以及龜兹語的samane與沙門,龜兹語的sanmir與沙彌等等,都是中國人先把印度佛典的梵語詞按照漢語詞的音節結構特點作了梵漢對音翻譯,然後纔有後出的"胡語"佛典按照漢文佛經的對音詞再作漢胡對音翻譯。

3. 梵漢對音與漢胡對音之相同度比較的正確分析和結論

當今大多數人所相信的與正確推論相反的法國語言學家列維以及季先生等人的一系列漢文音譯佛教語詞來源之説,其中還有一個明顯違理之點,有必要加以分析討論清楚。衆所周知,中亞的各種"胡語"大多數都屬於與印度語同源的印歐語系,其所用文字也是源於印度而與印度文字大同小異。例如,中外學者已經研究清楚,所謂于闐文和焉耆—龜兹文(吐火羅文)所用的都是源於印度的婆羅迷字母的大同小異的變體[③]。因此筆者按照正確的邏輯認爲,如果列維等人所斷言的翻譯先後過程成立:是由中亞胡人首先直接對音翻譯印度梵文的佛、沙門與沙彌等等名詞術語,然後纔由漢人把胡語的對音詞再對音爲漢語詞,那麽在同一個詞的梵胡漢三種(或以上)的字詞對音比較時,就應該是梵胡對音之相同度大於胡漢對音之相同度。因此,前述目前所見後者之相同度大於前者之相同度的一系列例證,恰好與舉證者的意圖結論相反,衹能證明是先有梵漢對音導致兩者有較多的差異,然後纔有漢胡對音導

① 參考劉迎勝《絲路文化・草原卷》,浙江人民出版社,1995年,第128—130頁。

② 參考《敦煌・民族・語言》第21—43頁所載《漢語在吐魯番》一文。

③ 參考聶鴻音《中國文字概略》,語文出版社,1998年,第142—146頁。

致兩者有較少的差異,因而導致漢胡之音相同度大於梵胡之音相同度的結果。這是因爲梵漢對音是用語音解析表現程度較低的單音節方塊字元號,來表示與字母拚合的多音節詞對音的結果,所以相對存在與原來的多音節字母詞的差異較大。反之,漢梵對音或漢胡對音則是用語音解析表現程度高的字母文字來表示與單音節方塊字元號對音的結果,所以相對存在與原來的漢字詞音的差異較小。

我們不妨假定,把漢文的"佛"字對音譯爲印歐語系各國包括印度本土的婆羅迷字母文字,當然都會得到非常接近"佛"字之音的結果。但是,把梵文的雅語文字以及原本與其大同小異的俗語文字對音譯爲漢語文字,除了前述漢語語音解析表現程度較低的原因會導致較大的差異之外,還有其他原因導致很多符號不同、詳略不一的異譯,主要原因就是中國是一個多民族兼多方言共用一套漢字符號的古老大國。對於同一來源而變化不大的外語詞的對音翻譯,會由於漢語的雅語與衆方言自身的共時和歷時的差異變化而産生各種差異變化。試以當今著名的英格蘭足球運動員 Beckham 的漢文音譯爲例,主要有中國的普通話"貝克漢姆(bei^{4} ke^{4} han^{4} mu^{3})"、臺灣的"國語""貝克漢(bei^{4} ke^{4} han^{4})"、港澳的粵語"碧咸(bik^{7} ham^{4})"等異譯。如果再把這些漢語的異譯用對音譯爲英文等拚音文字,肯定也會出現五花八門的異譯。

顯而易見,Buddha有勃陀、勃馱、部多、毋陀、没馱、佛馱、步他、複豆、毋馱、佛圖、佛、步陀、物他、馞陀、没陀、佛陀等等異譯,主要是由於譯者所選擇使用的漢字形音詳略存在同時或古今的差異,與差異變化不大的外文來源的形音没有關係。特别是把雙音節詞縮略爲單音節詞,把四音節詞縮略爲三音節、雙音節乃至單音節詞,都是漢語把自身的傳統習慣運用到對外來詞的音譯的正常合理的結果。例如,漢語早就有把"之於"合爲"諸"、"之焉"合爲"旃"、"而已"合爲"耳"等與反切拚音方法暗合的先例。還有,粵方言保留古合音兼略韻尾的慣例,把二十(yi^{6}sap^{9})、三十(sam^{1}sap^{9})、四十(sei^{3}sap^{9}) 、叔母(suk^{7}mou^{5})、舅母(kau^{5}mou^{5})等合寫爲廿(ya^{6}a^{6})、卅(sa^{1}a^{6})、卌(sei^{3}a^{6})、嬸(sum^{2})、妗(kum^{3})。因此,把bodhisattva(菩提薩埵)譯稱爲"菩薩",把Devadatta(提婆達多)譯稱爲"調達",把Maitreya(梅怛利耶)譯稱爲"彌勒",把stūpa(窣塔婆)譯稱爲"塔"等等,都是漢晉十六國南北朝時期佛教悉曇文字按照其與漢語的雅語及方言的對音翻譯的規則産生的結果。尤其是bud這類以輔音結尾的單音節詞,是古漢語雅語及保留古語音的粵語等方言特有的語音結構。印度的語言文字及其同系統的中亞"胡族"語文都不可能自行把Buddha删節爲Bud。因爲印度梵文的Buddha爲兩個獨立的書寫符號,如悉曇文字寫作(bu)(ddha),把兩字分開單寫前面一個字就是bu而不會是bud。而且在原生態的印歐語系的字母文字中,不可能把buddha省略爲bu或bud來表示"佛"的意思。其他詞語的具體分析論證,容後文專節再作。

其實,季先生之所以出現這些差錯,還有一個主要原因,就是帶有當時中外有關研究的

學者普遍存在的一個學術盲點，完全不知道在漢文大藏經中曾經有大量的佛教悉曇文字資料存在，更不知道漢晉十六國南北朝時期的佛經漢譯，主要是按照悉曇文字音與漢語言文字複雜多樣的音韻之對音原則規律進行的。季先生是在暮年纔開始知道有關悉曇文字的資料，特别是在讀饒公的悉曇學論著之後，纔"把原來的稿子全部作廢，決心另起爐竈"，開始反復閲讀研究《悉曇藏》，發表有關悉曇文字的論文[①]。這令人不能不非常遺憾地説：大錯鑄成，爲時已晚了。

三、漢日譯傳的悉曇字音學所藏浮屠與佛等詞的真源探秘

"悉曇去聲"是古印度佛教化文字學名稱："𑖭𑖰𑖟𑖿𑖠𑖽"（拉丁文正確轉寫應爲Siddhāṃ）的標準漢文對音轉寫，通常簡稱"悉曇"而省略了"去聲"的拚音法的標注，意譯爲成就、成就吉祥。晉唐時期的漢譯佛教諸經論，常以悉曇（章）作爲佛教化的字母表及綴字拚音方法的圖表及論著的敬稱。故悉曇既可轉爲總稱有關印度聲字，亦可進一步轉爲總稱世間一切聲字之學。廣義的梵文可以是悉曇字的或稱，而現時一般人所説的梵文，則多指天城體（Devānagarī）的梵文，是較後出因而要到11世紀纔完成的一種悉曇字，也是當今狹義的梵文。唐以前傳入中國的悉曇體（Siddhamātṛkā）字，纔是其時的狹義梵文。

根據饒公率先糾正中外學壇流行的各種誤説，把漢文"悉曇"一詞的出現及悉曇學入華的年代下限推前至西晉，以及有的學者把悉曇文字入華的年代定於漢末[②]，故筆者在進一步系統研究後，力主悉曇文字及其漢譯的實踐與理論的研究總結，是隨著早期印度佛經的入華譯傳而始於漢代的[③]。

有關印度本土的原始悉曇文字學的資料，早已隨著佛教在印度的滅亡而滅絶。在中國的漢人傳譯的悉曇字音學資料，也隨著唐宋以後的南禪一宗獨大而逐漸失傳。纔有日本保存了古代日本僧人對其取於中國的漢傳悉曇文字學資料的進一步研究注解的大量資料。有關早期佛教經典的梵漢翻譯所用的梵文字體結構及翻譯的方法原則等等，乃至有關梵漢對音的古今、雅俗、詳略、清濁等差異問題，其實在現存於日本而公開刊佈的印中日的悉曇字音學資料中，都有可信可用的原始資料以及古代中日的悉曇字音學專家的一系列研究分析提供合理的答案。實在不必捨此而他求。

1. 悉曇字是唐以前人公認的佛典傳譯標準字源及工具指南

正如唐代智廣法師《悉曇字記》指出：

---

① 參考季羨林《梵語佛典及漢譯佛典中四流音ṛ ṝ ḷ ḹ問題》，載《季羨林佛教學術論文集》，臺北東初出版社，1995年。
② 羅方世編《梵語課本》，商務印書館，1990年，第2頁
③ 參見《悉曇學與漢字音學新論》，第97頁。

> 悉曇,天竺文字也。《西域記》云:梵王所制。原始垂則,四十七言。寓物合成,隨事轉用。流演支派,其源浸廣。因地隨人,微有改變。而中天竺特爲詳正。邊裔殊俗,兼習訛文。語其大較,本源莫異。斯梗概也。①

在唐代到中國學習並把悉曇學傳送到日本的弘法大師空海,在其所撰《梵字悉曇字母並釋義》也大致相同地引述《西域記》這段話,並指出:"昔後漢明帝夢見金人之後,摩騰、竺蘭等以此梵文來傳振旦……從爾而還,相承翻傳。"②清楚説明梵字悉曇字母是在漢代就開始隨同印度僧人入華傳譯佛經而進入中國,至隋唐時期一直"相承翻傳"。因此,以梵字悉曇字母爲核心的外來佛典的標準語言文字,及其傳播的入門學習的基本理論和方法,在當年既是漢人閱讀理解梵語佛典的工具指南,也是漢人翻譯梵語佛典的工具指南和經驗成果的總結。在今天,更是學者研究有關當年梵漢翻譯的各種問題不可缺少的工具指南。

2. 古悉曇學家對Buddha與"佛陀"等詞對音的詳略變化的分析

古悉曇學家對Buddha與"佛陀"等詞的梵漢對音的詳略變化有相同的論述,筆者在《悉曇學與漢字音學新論》第五章已經作過論述,現再引述如下:

關於悉曇字母的一些拚讀規例,目前所見較早作系統總結的有安然的《悉曇十二例》。請看其例之一,《半、滿二字離合例》説:

> 《涅槃經》云:"初教半字,後教滿字"義淨三藏、慧遠法師等皆説云:"凡諸字母,未將阿等韻字來呼,則名半字。若將阿等韻字來呼,則名滿字。"謝靈運雲:"猶如真旦'諸'字,若直'言'字名爲半字,若加'者'字名爲滿字。"慈覺大師《悉曇記》雲:三藏説雲:如(悉)悉(曇)字,其(達)字上未加(娜)字,名爲半字;今加(娜)字,名爲滿字。

又其例之四,《二字合成一音例》説:

> 全真相公《次第記》云:"如(薩)(嚩)字,其上薩字之終音含下囉字之半音;如(没)(馱)字,其上'没'字之終音含下'娜'字之半音。西域呼之以爲半音。或以(迦)字爲半音者。非也。"今云:諸梵文中,或有(車)、(馱)、(馱)、(頗)等子。(馱)、(提)、(地)、(曇)等字。檢尋文例,每五句字上四字中,各以下字隨合。上

① 見《大正藏》第54册《悉曇字記》、所引述《西域記》文與原文有小異,見玄奘《大唐西域記》卷二,《大正藏》第51册。

② 見《大正藏》第84册、第361頁

字之下皆成下字之音。未見當句四字之中,相合以爲二合之音……諸梵文中以爲半音,未見(没)(馱)之(娜)以爲半音之注。亦無字母(迦)以爲半音之文。故知(馱)字成下音,非上字終含下半音。其以下字之聲連成上字之音,具如次説。

以上對悉曇字的半字和半音以及其漢字的對音規例作了明確的分析總結,其後在例之五《下字連成上字音例》進一步指出:

……又梵音中有連聲法,或以下字之首響連呼上字之尾響;或以上字之尾音重加下字之首字。謂其五、九之字,自有三類之音,以連上字之終,皆成上音之終。……其五句字有三類音:一、喉内始音,謂迦字是也;二、舌内始音,謂左、吒也;三、脣内始音,謂跛字是也。其後九字有三類音:一、喉内始音,謂野、賀、差也;二、舌内始音,謂囉、攞、奢、沙、娑;三、脣内始音,謂嚩字是也。即此五、九始音之字,各成三類終音之字。謂如大空、涅槃之音,各有喉、舌、脣内之音。大空三音:——幸、建、欠是。涅槃三音:——革、揭、劫是。譬如儒家雙聲、韻聲者也。諸梵文中用此三音,或依下字三類之始音,連呼上字三類之終音,謂如(索)(訶)連下字喉内之始音,呼上字喉内之終音(薩)(埵)連下字舌内之始音,呼上字舌内之終音(三)(婆)連下字脣内之始音,呼上字脣内之終音此是有一(娑)字,依其下字三類之始音,自成上字三類之終音,他皆倣此。……諸有二合、三合、四合、五合之字,隨依下下之始音,各呼上上之終音。可云:鉢羅二合淵瑟怛囉三合……他皆放(倣)此。

此外,還有其例六《大空、涅槃連聲例》,是繼續深入講明有關最爲特别而難懂的一些情况的規例,有必要再引述其説如下:

《大日疏》云:"仰等五字各上字以連前字皆如空點。野等九字以連前字,前字之音皆如涅槃。"又云:"西國仰等五字以爲上字空點。"今云諸梵文中盎迦章字皆如此説,更無異途。但其仰等五字,(麼)(婆)二字以連上字,上字之音亦如空點。自餘諸字以連上字,上字之音皆如涅槃。然乎一切大空、涅槃本音,皆有自體三類之音:一切大空、涅槃連聲,皆有下字三類之音;盎迦章字,亦有自體三類之音;其字連聲,亦有三字三類之音。所以,悉曇章中大空且呼脣内之聲,涅槃且呼脣内喉内之聲。既有内外,豈無中間?[1]

雖然,安然特别講大空、涅槃音的連聲與漢字儒家的雙聲、韻聲相類似。其實,上述各例

① 載《大正藏》第84册,第462—463頁。

的情況都可以啟示華人對漢字的字音進行分析和拚合。衹是大空、涅槃音的連聲既與漢字的反音法相似,又較爲複雜而難明,故需要特別加以說明。因此,本文也有必要對此加以重點簡介。筆者認爲,所謂涅槃連聲,其實就是上文所舉的 mu ni →mun 文、ma na →man 門、mi ta→mit 蜜、bu ddha→bud 佛等譯例的一些連聲情況。由於有涅槃點的連聲拚音法,使得悉曇字母在實際的拚音中可以把原來是兩個悉曇字所應表示的兩個音節縮略爲一個音節,因而就具有輔音結尾的閉音節的表音法——可以有 m、n、t、d、b、p、g、k 等音素爲尾音。季羨林由於不知道悉曇字這種涅槃音的拚讀方法,所以無法解釋漢文佛典中何以對佛教的教祖既有"没陀"、"佛陀"等雙音節的譯名,同時又有"佛"這一最爲流行的單音節的譯名。由於他以爲"譯經的佛教信徒們一定……不會就想到按了中國的老規矩把一個有兩個音節的字縮成一個音節,用一個中國字表示出來。況且 Buddha 這一個字對佛教信徒是何等尊嚴神聖,他們未必在初期就有勇氣來把它腰斬。"所以他就費心地試圖從一些中亞後出的吐火羅文等資料中找出 pūd、pud(或 pät)來作爲漢字"佛"的譯源。而周法高雖然列舉了很多兩個音節縮略爲一個音節的翻譯實例來反駁季說,但是没有從悉曇字本身的拚音規例來說明這一問題[1]。精通梵文、藏文的已故佛學及語言學家張建木(1917—1989年),也曾根據親聞印度人讀 Buddha 一字之音頗類 Bud,以及印度、西域語音在千年間肯定已有變化的常識,而對季說提出了質疑否定,但也都没有從悉曇字音學的拚音連聲規則本身提出最有力的直接證據,來加以科學的論證[2]。因此,季先生在1990年仍再發表文章堅持其基本看法[3]。其實,古人在有關涅槃音的舉例中,早已把"佛"等字詞的異讀音譯現象作爲典型來予以分析說明。例如,日僧玄昭(或作玄照、源照)《悉曇略記》(最古寫本爲1039年)說:

> ……又𑖤𑖲(没)𑖟𑖿𑖠(馱)字(譚按:没馱即佛陀、佛的異譯),此𑖟𑖿𑖠(馱)字以第三𑖟加第四馱(𑖠)之上。以𑖟音攝上字入聲也。諸真言中,若此𑖟𑖿𑖠(馱)字有諸字之下,其上字有涅槃音。謂𑖤𑖲(没)𑖟𑖿𑖠(馱)、𑖫𑖲(秫)𑖟𑖿𑖠(馱)、𑖭𑖰(悉)𑖟𑖿𑖠𑖽曇等也……釋迦文尼云釋迦文、吠室囉摩拏云毗沙門、波羅蜜多云波羅蜜、阿嚕利迦云阿嚕力,皆是下字攝上字聲也。或記云:其𑖠字上不加𑖟字則名半字,若加𑖟字及名滿字云云。今見梵書,𑖎(迦)、𑖨(囉)、𑖜(娜)等之字,有諸字之下,其上字多分有涅槃音。[4]

---

① 見周法高《論"浮屠與佛"》。

② 張建木原文說:"今人或謂舊譯有時譯自西域'胡'語者,其實未必遽下斷語。如'佛'字或以爲由睹貨羅語 Pät,若龜玆語 Püt 移譯而來,即未必是。余嘗親聞印度人讀 Buddha 一字,最後短 a 讀如 e,且第二音節讀輕音,因之此字音讀頗類 Bud,亦即與中國佛字古音讀異常接近。意者似是梵語 Buddha 一字音讀在印度本土先有變化,而西域輸入其變化後之讀音。夫世豈有二、三千年不變之語音哉,訴諸常識即可知其未諦,固不待科學論證也。依彼概念而作學術上之研尋,鮮有不顛躓者矣。"見《張建木文選》40頁。張氏此論基本正確,唯"固不待科學論證"而衹憑今例及"訴諸常識",誠難服人也。

③ 見季羨林《再談浮屠與佛》。

④ 載《大正藏》第84册,第469頁。

有關例子如果按筆者上文的方式用羅馬字母類的音素符號加以對照，就會顯得簡明直觀了。但是如前述安然、玄昭所記之例，都是純用古漢語言文字來解釋悉曇字。如果衹懂漢字的人希望可以由此掌握悉曇字的結構和規例，就十分費解了，甚至可以説是根本不知所云。特别是佛教的悉曇字拚音法的專門術語"涅槃音"，不下一番苦讀的功夫是很難明其命意的。

3.古悉曇學家對梵漢對音的清濁問題的分析

如前所引述，季先生一直爲有關"佛"字對音的清濁問題困擾萬分，他曾經説過："這裏有一個很重要的問題：'佛'字古音 but 是濁音，吐火羅文的 pūd、pud 或 pät 都是清音。爲甚麼中文佛典的譯者會用一個濁音來譯一個外來的清音？這個問題倘不能解決，似乎就要影響到我們整個的論斷。"其實，這是由於古漢語的方言衆多，一方面有同一個字在甲地讀清音，在乙地讀濁音的情況，另一方面也有標準語和方言對一些字不分清濁，因此有一些字在不同的文獻中有清濁兩讀或可清可濁[1]。正如隋陸法言《切韻序》指出：

> ……古今聲調既自有别，諸家取捨亦復不同，吴楚則時傷輕淺，燕趙則多涉重濁，秦隴則去聲爲入，梁益則平聲似去。又支脂、魚虞共爲一韻，先仙、尤侯俱論是切。欲廣文路，自可清濁皆通；若賞知音，即須輕重有異。

古悉曇學家對有關梵漢對音的清濁問題也有較爲全面的關注論述，可資今人學習借鑒。例如日本古代悉曇學的集大成者安然大師《悉曇藏》便曾引用前述《切韻序》所言論述梵漢對音在中國和日本的差異情況[2]，日本加州隱者明覺《悉曇要訣》有較詳細論述[3]。淨嚴《𑖭𑖰𑖟𑖿𑖠𑖽(悉曇)三密鈔》卷下之中的《第五重字混聲門》、《第六聯聲合呼門》、《第七音韻相通門》[4]，分門别類對有關梵漢對音的清濁問題作了論述，其中《第七音韻相通門》歸納爲"舌内相通"及"唇内相通"之類例[5]。限於時間和篇幅，不作具體舉證分析了，僅附明覺《悉曇要訣》及淨嚴《𑖭𑖰𑖟𑖿𑖠𑖽(悉曇)三密鈔》有關論述各一頁的部分内容供讀者研究參考。

(中國　澳門理工學院)

---

① 見(宋)張麟之《韻鏡》各韻圖，載《等韻五種》，臺北 藝文印書館，1989年。
② 載《大正藏》第84册，第414頁。
③ 載《大正藏》第84册，第515頁。
④ 載《大正藏》第84册，第781—787頁。
⑤ 載《大正藏》第84册，第786頁。

附1. 明覺《悉曇要訣》之一頁

敦煌《雲謠集》與《花間集》的比較研究
——兼及詞的蜕變問題

蕭　虹

《雲謠集》在敦煌出現以前,《花間集》是中國最早的詞集。我們可以看出二者承傳的迹象。最明顯的一點是兩者都稱所收的詞爲曲子詞。也就是説,在這個階段,詞還没有脱離曲調成爲一種純爲文學的體裁。在主題和題材上,兩者的相同處也很突出。從《雲謠集》在20世紀初發現的時候起,就引起人們絶大的驚喜,認爲它是《花間集》以前的詞,填補了詞的發展路上的空缺[1]。换言之,《雲謠集》是《花間集》的先導。然而,此後卻很少人對《雲謠集》作進一步的研究,更遑論它與《花間集》的關係。

一、《花間集》有擬《雲謠集》的傾向

《雲謠集》全部的内容都是與女性有密切關係的。而且絶大多數(總數30首[2]中的23首)是用女性的口吻[3]。《花間集》的内容,在未作正式統計的情況下,可以估計百分之九十以上是與女性有關的。據我粗略的統計,五百首之中衹有26首是和愛情與女性完全没有關係的[4],其中還没有計算一些模棱兩可的詞。即使是與女性有關的詞,真正用女性聲音的數量也減少了,因爲很多是以一個叙述者的身份或旁觀的第三者的口吻寫女性生活和心情的同時也有少數是用男性的口吻寫的。Anna Shields 在她的書裏也分析了《花間集》裏所使用的"聲音"。她的結論是超過百分之二十是用男性聲音寫的[5]。《花間集》的作者既然是署名的男性詞人,所謂"詩客曲子詞",那麽,這種情況的出現是很自然的事,我們可以把男性文人用女性聲音寫作看做一種文學手段。這種手段,一方面是承襲自古以來的傳統,也是繼承曲子詞起源時期的情況。

從六朝的擬樂府和宫體詩開始、文人就有作閨怨詩的傳統。男性以女性的聲音來寫作

---

① 潘重規《敦煌詞話》,臺北石門圖書公司,1981年,第67頁。

② 《雲謠集》所包含的總數,説法不一致,有一兩首不完整。

③ Lily Xiao Hong Lee, "Hypothesis Regarding the Gender of the Creators of the Song Lyrics in the *Yunyao ji*, a Collection Discovered in the Mogao Caves at Dunhuang", *Huaxue*, 9/10 (3), 2009, p.897.

④ 計有韋莊《喜遷鶯》1,2;薛昭蘊《浣溪沙》6;牛嶠《定西蕃》1;毛文錫《甘州遍》2;牛希濟《臨江仙》1;和凝《菩薩蠻》1,《漁父》1;魏承班《河瀆神》1,2;孫光憲《酒泉子》1,《定西蕃》1,2,《楊柳枝》1,2,3,4,《望梅花》1,《漁歌子》2;李珣《漁歌子》1,2,3,4,《南鄉子》1,6,8。

⑤ Anna Shields, *Crafting a Collection: the Cultural Contexts and Poetic Practice of the Huanjian ji*, Cambridge, Mass: Harvard University Asia Center, 2006, p.228. 她在第5章對《花間集》中詞所用的"聲音"有詳細的分析

似乎古今中外皆有。西方就有男性詩人擬希臘女性同性戀詩人薩佛的口吻寫詩。有人認爲是男性對女性聲音的一種殖民行爲[1]。在中國文學的領域裏,可以歸咎於中國文人的所謂"臣妾"意識。也就是説,中國文人一貫把當權者擬作丈夫,而把自己擬作他的妻妾。因此失意文人就往往用女人的閨怨來發泄本身的不平與被冷落的感歎。另一種原因是男人不便寫一些相思或愛慕的題材,也正好借女人之口表達這些。此外,還有一種原因是,既然閨怨已經形成一種八股,大家還不免想比賽一下,看誰能用這樣的公式寫出别出心裁的巧妙詩篇來。

曲子詞本是職業音樂家如伶工和歌伎等,爲宫廷或社會娱樂場所而作的,這種説法,是大多數論者都没有異議的,後來纔慢慢有文人加入。而這些文人恐怕也是跟娱樂場所有關係的。如温庭筠的音樂技藝高超,《舊唐書》本傳中説他"士行塵雜,不修邊幅,能逐弦吹之音,爲側豔之詞"。他又被説成犯夜狹邪,所以可能常出入歡場。他雖然是文人,儘管他的作品已經有了文人的特性,但他的一部分作品和那個環境還是很難分開的。他既然被視爲《花間集》的開山祖,集子以後的文人當然也或多或少受到他的影響。

至於《雲謡集》和《花間集》是否有聯繫的問題,現在很難確切地判斷。但"雲謡"二字在兩个集子中都佔有顯著地位。《雲謡集》以其命名而《花間集》的序卻把它當作自己的遠祖。歐陽炯在序的開始,像爲《花間集》或《花間集》一類的文學寫了一个譜系。首舉西王母的雲謡:

> 是以唱雲謡則金母詞清,挹霞醴則穆王心醉。

然後次第到漢代的樂府,六朝的民歌,經過唐朝北里的妓院和士大夫家庭性質的音樂班子,最後到《花間》諸人,連成一个系統。這個系統既可以看做《花間集》的譜系,更可以看作美文和愛情詩的譜系。近代研究詞的演變的作品,已把民間的曲子詞視爲《花間集》的前驅,而且又特别提出《雲謡集》和《花間集》的性質相同,都是應聲,即根據音樂而寫的的歌曲集[2],但是没有人做過仔細的比較。

西方研究詞的起源,有屬意於唐代的通俗文化的[3]。但研究《花間集》的學者,如 Anna Shields,卻强調它繼承樂府詩,唐朝,尤其是晚唐諸人如李商隱和杜牧等詩的風格[4],卻没有提到它與《雲謡集》以及敦煌發現的其他曲子詞的關係。究其原因,可能是在她們的眼裏,《花間集》是文人的詞而《雲謡集》以及其他從敦煌卷子來的曲子詞卻屬於俗文學,因此彼此

---

① Maija Bell Samei, *Gendered Persona nnd Poetic Voice: The Abandoned Woman in Early Chinese Song Lyrics*, London: Lexington Books, 2004, p.30.

② 吴熊和《唐宋詞通論》,浙江出版社,1985年,第328—329頁。

③ Marsha Wagner, *The Lotus Boat: The Origin of Chinese Tz'u Poetry in Tang Populnr Culture*, New York: Columbia University Press, 1984.

④ Lois Fusek, *Among the Flowers: the Hua-chien Chi*, New York: Columbia University Press, 1982, pp.12-13; A Shields, p.277.

的關聯就不被重視了。她說：

> 當我們試圖尋找《花間集》唐朝的先驅時，我們就遇到證據上的難題。爲甚麼我們有那麼多唐代各社會階層以曲子詞作爲音樂娛樂和表演的證據，然而卻衹能找到較少的詞作證明唐代文人對寫作曲子詞有興趣呢？

她又説到曲子詞的"斷綫"發展。她的主要論點是從中唐的白居易和劉禹錫等人到《花間集》諸人中間似是斷了綫的風筝，連接不起來。不但時間相差一個多世紀，在形式和主題方面也有這麼大的差異[①]。我卻懷疑《花間集》的主題之所以限於愛情和閨怨而未承襲唐詩的海闊天空的境界，也比不上敦煌《雲謡集》以外的曲子詞那樣以多方面的題材出現，會不會正因爲它延續了《雲謡集》的路綫？

奇怪的是，Shields對唐代民間曲子詞的流行以及敦煌曲子詞的發現都知之甚詳，她就是沒有把二者與文人詞《花間集》聯繫起來。因爲她認爲這似乎是兩股涇渭分明的水，不會彼此交流的。另一原因是她認爲敦煌的曲子詞，包括《雲謡集》的時期多難確定。然而，我們知道雖然有些敦煌詞的時期還確定不了，但像《雲謡集》等一些詞卻可大致確定。《雲謡集》的寫作、結集以及敦煌本的抄寫時期，我在拙文"A Hypothesis Regarding the Gender of the Creators of the Song Lyrics in the *Yunyao ji*,"[②]已經提出，在此僅重複抄寫的時期，因爲它最晚、而且最可以確定。《雲謡集》敦煌的寫本的抄寫時間，最晚不能晚於公元922年。因爲《雲謡集》裏的詞牌早在唐玄宗時代的《教坊記》裏已經記載了，而且有關縫製征衣的內容也是玄宗時代的流行題材，這種要求軍人家屬提供冬衣的制度在725年以後已經不存在了。這問題我在前文也已說明。然則創作及結集的時間必定早於此。所以，我們不能忽視它和《花間集》的時間上的聯繫。

Shields認爲文人之所以不寫曲子詞是因爲這種文體會使他們染上對他們不利的色彩，而且舉了溫庭筠的例子。她這種構想頗具灼見[③]。但是實際上也有別的因素使文人願意寫曲子詞。

早在宋代，陸游已經清楚地分析唐末詩的衰落和詞的興起的嬗變關係：

> 唐自大中後，詩家日趨淺薄，其中傑出者亦不復有前輩閎妙渾厚之作，久而自厭，然梏於俗尚，不能拔出。會有倚聲作詞者，本欲酒間易曉，頗擺落故態，適與六朝跌宕意氣

---

① Shields, p.23.

② Lee, pp.894–895.

③ Shields, pp.62–63.

差近,此集所載是也。[1]

陸游把唐詩的衰微和唐末文學趣味回歸六朝這兩件事實聯繫起來,作爲詞的興起的主要原因,這説法是很有見地的。對於一個文體的衰微和另一個文體的興起,王國維曾經説:

> 四言敝而有楚辭,楚辭敝而有五言,五言敝而有七言,古詩敝而有律絶,律絶敝而有詞。蓋文體通行既久,染指遂多,自成習套。豪傑之士,亦難於其中自出新意。故遁而作他體,以自解脱。一切文體所以始盛終衰者,皆由於此。[2]

他的説法,研究中國文學史的學者大都服膺。因此可見,雖然寫作曲子詞可能會使文人聲譽受損,但由於創作的需要,有些文人還是選擇了"遁而作他體"而成爲詞的奠基者。温庭筠正是其人。

吴熊和把温庭筠看作兩個文種之間穿針引綫的人,可見他洞察力之强。他徵引温的好友段成式嘲笑温庭筠的詩,證實温的詞是"以他的'狹邪狂游'爲背景,以他與柔卿等的青樓戀情爲内容的"。另外,吴熊和又引《雲溪友議》説"舉子温岐爲友,好作歌曲,迄今飲席多是其詞矣"。説明温的作品是酒席上唱的,而且這種風氣到温死後(870),寫《雲溪友議》的范攄(约公元877年前後在世)的時候仍然流行。

至於爲甚麽《花間集》的詞和唐朝文人詞的形式和主題都不同,其中的原因可能是唐朝文人填的詞和《花間集》的曲子詞屬於兩個不同的傳統。施議對在《詞與音樂關係研究》裏辯證了敦煌的《竹枝子》曲子詞與劉禹錫和白居易寫的《竹枝詞》無關[3]。《花間集》裏的《竹枝子》卻正是和施氏所説的敦煌《竹枝子》是一個系統的。這裏還要補充一句,施氏所用的兩首敦煌的《竹枝子》都出於《雲謡集》。

看來要給《花間集》找祖宗,還得從别處去尋。也就是説,不是從文人的詞中去找,而是從民間的曲子詞去找。

《新唐書》説唐玄宗時與音樂有關的"音聲人",至數萬人,安史之亂以後,"自此……離宫苑囿遂以荒堙,獨其遺聲餘曲傳人間"[4]。如此説來,這數以萬計的"音聲人"就流落到民間,各尋生路去了。

上行下效,皇帝既然那麽熱衷音樂,唐代民間就有衆多演奏音樂的娛樂場所。私人性質的有各王公貴胄、各級官吏的私邸裏畜養的伎樂班子,如歐陽炯《花間集序》説的:

---

① 《唐宋詞通論》,第331—332頁。
② 王國維《校注人間詞話》,中華書局,1955年,第37頁。
③ 施議對《詞與音樂關係研究》,中國社會科學出版社,1985年,第16—17頁。
④ 《新唐書》,中華書局,1985年,第477頁。

有唐以降，率土之濱，家家之香逕，春風寧尋越艷，處處之紅樓，夜月自瑣常娥……

公開性質的有歌臺舞榭妓院之類供一般大衆享受的當然也多。它們的水平自然難比宫裏的"音聲人"，但得到這批生力軍，水平必然會大大提高。甚或有些"音聲人"能通過婚姻或買賣流落到小户人家。這些人性别不一，音樂的造詣也因人而異，有些衹懂得按譜彈唱，但也不能排除有些有才華的卻可以作曲填詞。那麽，她／他們在安史之亂以後成爲民間曲子詞的作者，應該是可以接受的。

綜上所説，温庭筠出入青樓，且與其中的人有密切關係，他的歌曲不但内容多涉及娱樂場所流行的豔情題材，也成爲娱樂場所經常表演的熱門歌曲。這些歌曲正是《花間集》裏收的曲子詞，也就是從民間曲子詞到文人曲子詞的過渡。

但是，所謂民間娱樂場所的歌曲，是否就可以認爲是敦煌發現的曲子詞呢？從敦煌曲子詞裏既有很多没有著録作者姓名的作品，也有像温庭筠、歐陽炯這樣的文人的作品這個現象來看，是極有可能的。首先從時代來説，我們知道敦煌的曲子詞，尤其是《雲謡集》裏面的曲子詞是温庭筠以前的。所以早期的詞可以視爲一種文人和通俗的"參雜性"的作品[1]。

如果盛唐以來的民間曲子詞是宫廷、貴族家庭甚至民間娱樂場所的産物，那爲甚麽又會流傳到西部邊陲的敦煌去呢？從吴熊和的《唐宋詞通論》中可找到很好的提示。他説敦煌早在南北朝時就是西域音樂與關中音樂匯合交融之點，而唐時盛況更勝從前。從盛唐詩人的描寫中可以看到當地音樂的盛況。因此，中原的音樂流傳到此是極爲自然的事。

以上所説的民間曲子詞是怎樣的，傳世的材料並没有舉例。在敦煌曲子詞出現以前，我們是不可得知的。在形式上看，《雲謡集》等敦煌曲子詞格式較爲鬆散，而《花間集》就嚴謹得多。然則，《花間集》又是從怎樣的背景裏滋生出來的呢？它的編輯者是甚麽樣的人？也許我們可以從答案中得到一些它與民間曲子詞的確實聯繫。

《花間集》的編者趙崇祚是後蜀的衛尉少卿，他的父親和兄長都是後蜀極有權勢的大官，而且史書上説他們生活崇尚奢華，喜歡宴請賓客[2]，趙崇祚生活在這樣的環境中，是個紈絝子弟是可以相信的，而爲《花間集》作序的歐陽炯，是個和温庭筠一類"溺於聲樂"的人物[3]，而前後蜀的君臣也都是同好。這裏所謂聲樂，當然不是殿堂的雅樂，而是從民間來的俗樂，從他們自己的作品就可以看出來。前蜀的君主王建寫了宫詞一百首，其體制不同於六朝的宫體詩，不是閨怨一類，而是以宫中生活爲題材，風格類似民歌。他的妃子小徐妃，人稱花蕊夫

① Samei, p.76.

② 《唐宋詞通論》，第173—174頁

③ 《唐宋詞通論》，第174頁

人,也寫了百首,一説花蕊夫人是後蜀孟昶的妃子[1],無論是前者或後者,都足以説明蜀地的上層社會對俗文學的愛好以及用來做自己創作的載體的風氣。這種愛好和文人選擇民間盛行的曲子詞作爲創作的載體衹是一步之遥。趙崇祚所編,歐陽炯所序,不是從唐詩一脉相傳的古詩、律詩或絶句,而是詞牌和民間的《雲謡集》大致相近的曲子詞。《花間集》的傳承應該是不辯自明的。

進一步説,從題材我們也可以看出《雲謡集》和《花間集》的關係。上文説過《花間集》大多數題材是與女性有關的,而《雲謡集》是全部關於女性的,而且大多數是所謂閨怨詩。不管是出自男女之手,閨怨詩自漢魏六朝漸漸形成一種套數,也即是西方所謂convention,包括流淚、失眠,無心梳妝,獨守空牀,以及季節與花鳥帶來的感觸等。這是《雲謡集》和《花間集》共同的内容。

但在同中卻又存異。《雲謡集》中有關於女性身體的書寫,可説明這點。女性身體的書寫可以有不同的態度。一個女性的作家或詩人,會是坦蕩與無邪的,但男作家或詩人不免會把男性的觀點加之其上,如男性的"注視"甚至"偷窺"的心理[2],或男性中心社會加之於婦女身體的種種教條。不是矯揉造作就是諱莫如深。《花間集》中卻有類似《雲謡集》的坦然描寫女性身體的詞句。

在《雲謡集》中,我們常見的女性身體描寫是臉、頭髪,眉眼,而且比較大膽地寫手臂和胸。如:

墜鬟斜、搔頭墜髻鬟	21 内家嬌
胸上雪,從君咬	28 拋毬樂
眉如初月,目因横波,雪胸未消,殘雪透輕羅	3 鳳歸雲
銀酥體,雪透羅裳裏	20 傾杯樂

在《花間集》中類似的大膽描寫也常出現,而且用詞也頗相似,衹是更加文雅:

雪胸鸞鏡裏,琪樹鳳樓前,寄語青娥伴,早求仙	温庭筠,女冠子19
一隻横釵墜髻	毛熙震,浣溪沙4
蘭麝細香聞喘息,綺羅纖縷見肌膚,此時還恨薄情無	歐陽炯,浣溪沙3

這時期對女性的胸的注重,可能跟唐朝的袒胸服裝有關係。

---

① "Xu, Lady Huarui", *Biographical Dictionary of Chinese Women: Tang to Ming*.New York: M.E.Sharpe,未出版。

② 女性主義文學批評有男性的注視(gaze)一詞,意指男性對女性特殊興致的注視。偷窺(voyeurism)也是女性主義文學批評的術語,意指男性有偷窺女性的欲望,在文學往往表現爲對女性生活及身體作細膩想像。

《雲謠集》中的女性往往是丈夫從軍去,到遥遠的沙漠地帶去作戰。所以此中常出現有關沙漠或戰爭的文字。如:

年少征夫堪恨,從軍千里餘,爲愛功名千里去,攜劍彎弓沙磧邊,拋人如斷弦。

14 破陣子

修得君書,征衣裁縫了,遠寄邊隅。想得爲君貪苦戰,不憚崎嶇,中(終)朝沙裏。

2 鳳歸雲

《花間集》也有相似的題材。如:

磧南沙上驚雁起,飛雪千里玉連環。金鏃箭,年年征戰。　　温庭筠,蕃女怨2

秋風緊,平磧雁行低。陣雲齊,蕭蕭颯颯,邊聲四起,愁聞戍角與征鼙。

毛文錫,甘州遍2

與其説這些題材是受唐邊塞詩的影響,不如説是受《雲謠集》和敦煌其他曲子詞中一些陽剛的詞的影響。在旧作中,我分析了男性立志、保衛國土、立功戰場等題材的曲子詞。但是我在文章中所舉的例子衹是少數,這樣的例子還有很多[①]。

作爲怨婦,《雲謠集》中的婦女除了抱怨男人拋家離鄉之外,還埋怨他們負心薄倖,如:

恨小郎游蕩經年,不施紅粉鏡臺前,衹是焚香祝禱天。　　7 竹枝子

蕩子他州去,已經新歲未還歸。堪恨情如水,到處輙狂迷。　　23 拜新月

少年公子負恩多,當初姊姊分明道,莫把真心過與他。　　25 拋球樂

《花間集》裏也往往回蕩著這樣的顧慮,如:

少年郎,容易别,一去音書斷绝。　　班漁歌子1

《雲謠集》對於性是很開放的。往往有露骨的描寫:

胸上雪,從君咬,恐犯千金買笑。

① 蕭虹《陽性書寫與陰性書寫:<雲謠集>以外之敦煌曲子詞》,《敦煌學》第27集(2008),第368—375頁。

《花間集》也未遑多讓：

偷期錦浪荷深處，一夢雲兼雨，臂留檀印齒痕香。　　閻選，虞美人 1

這些題材在《雲謠集》來看並不奇怪，因爲它衹是一本在敦煌發現沒有傳世的曲子詞小集子。不難看出它是不受重視的民間作品，如果不是女人的作品，起碼也是寫給歌女唱的，自然用女性的聲音和身份最恰當也最容易有感染力。而且男歡女愛也是最適合的題材。所以曲子詞的創作，和表演有很大的關聯。根據《花間集》的序來看，大部分《花間集》裏的作品依然是爲了同樣的目的而寫的。歐陽炯說：

遞葉葉之花牋，文抽麗錦，舉纖纖之玉指，拍按香檀。[1]

説明也是由文人寫好，交给女性歌手唱出的。既然同是爲女性表演者而寫的，所以他們因襲《雲謠集》的題材和寫法是順理成章的事。或者有人會説，這不一定是受《雲謠集》的影響，衹是承襲自古以來閨怨的傳統。但是，不説别的，單説蜀地的文人偏處西南，跟沙漠似乎應該沒甚麽關係，因此上面舉的寫邊關沙漠的例子顯然是承襲曲子詞的傳統，或者不單是《雲謠集》，也承襲了敦煌所見《雲謠集》以外的曲子詞的傳統。

從形式上看，《花間集》中的詞牌很多可以從《雲謠集》找到，衹是格式更規整嚴謹。這是文人接受了民間文體之後所作的改善。從歐陽炯的序文可以窺見他提出詩客曲子詞以别於民間，特别是娛樂場所的曲子詞。他說：

自南朝之宫體，扇北里之倡風，何止言之不文，所謂秀而不實。

他批評的是南朝的宫體詩和唐朝京都娛樂場所的歌詞。後面還加一句：

南國嬋娟，休唱蓮舟之引。

分明是要與民間的歌詞劃清界綫，從而把詞這種文體的地位抬高。這是多位中外研究《花間集》的學者的共識[2]。《花間集》在形式、格律和詞藻各方面，都與《雲謠集》有相當的差距。後文還會闡述。但是在這裏主要闡明《花間集》出於《雲謠集》，卻立意異於後者的事實。

---

① 歐陽炯《〈花間集〉序》，《花間集》，文學古籍刊行社，1955年，第1頁b。

② Pauline Yu, *Voices of the Song Lyric in China*. Berkeley: University of California Press, 1994, p.74;《詞與音樂關係研究》，第42頁。

二、清晰具體與模糊的男女主角的比較

接着，可以從另外的角度比較二者不同的地方。如果我們分析它們所包含的一些愛情詩，就會發現它們對男女主角處理的差異。愛情詩一定有兩方面，一是愛者，一是被愛者。《雲謠集》中很容易分辨出愛者都是女性，被愛者都是男性，但《花間集》有時就不一定了。雖然大多數愛者還是女性，但已經有少數是從男性的口吻寫的。例如李珣，河傳1就是：

愁腸豈異丁香结，因離别，故國音書绝。
想佳人，花下對明月，春風恨應同。

傳統上，佳人指女性。不但如此，《雲謠集》中也有一部分是第三者的觀察者的身份，但是多數以女性的人格和口吻出之。在這些詞中，不管是男性或女性，其面目都很清晰，身份也很明確。好像有不少是以家庭主婦的口吻和身份，有的是以風塵女子的口吻，有的述說自己的過去，有的訴説自己的家譜。不管這些是否真是作者的生平寫照，但是给人印象是寫的人對詩中主角有真實的認識，而主角是真實存在的。即使不是百分之百真實，也是根據一个真實的人創作的。且看以下兩首：

兒家本是，累代簪纓，父兄皆是佐國良臣。幼年生於閨閣，洞房深。訓習禮儀，三從四德，針指分明。
娉得良人，未有歸程。徒勞公子肝腸斷，謾生心，妾身如松柏，曾父堅貞。

4 鳳歸雲

憶昔笄年，未省離閣，生長深閨苑，閑憑著繡床，時拈針綫。
貌擬舞鳳飛鸞，對粧臺重整嬌姿面，知身貌筭料，肯教别人見。
又被良媒，苦出言詞相誘諳。
每道説，水濟鴛鴦，惟指梁上雙燕，被父母將兒定配，便認多生姻眷。
一旦娉得狂夫，攻書業，抛妾求名宦。縱然選得一時朝要，榮華爭穩便。 19 傾杯樂

前一首自道家門，並歷數受過的訓練，雖然丈夫遠出不歸，但自己會堅守松柏一樣的志節，等待丈夫回來。這不像是歡場中的產物，倒像一个家庭婦女的口吻。後一首叙説被媒人和父母謊騙，嫁了丈夫，卻因丈夫讀書求官，把她撇下，獨守空房。也像是某種真實情況的寫照，似乎也不是歡場中男人愛聽的題材。男人愛聽的曲子應該是風流豔情的，這種平實的歌

對他們説是没有甚麽吸引力的。

我們再看看《花間集》的女主角是甚麽樣子的。

遍尋全書，都找不出類似以上兩首有充分個人資料的詞。多數詞好像是婦女生活的一個片斷的寫照，像一張照片或一段録像，主題和《雲謠集》的閨怨没有很大不同，但女主角是若隱若現的。她常對鏡、倚欄、流淚，回憶，做夢，失眠等，一味散發出一種慵懶、消極的氣息，卻看不出她的性情、家庭、嗜好、活動、消遣等。詞中很少用第一人稱。很多時這個女人是用一个典故裏的人代表，如謝娘、蕭娘、楚女。所以，有時候像在寫一個古人，有時好像在寫一個以古人代表的實在的人物。總之，給人的印象往往衹是一个影子。好像：

孤廟對寒潮，西陵風雨蕭蕭。謝娘惆悵倚欄橈，淚流玉筯(竹頭)千條。

温庭筠，河瀆神 2

記得那年花下深夜，初識謝娘時，水堂西面 畫簾子垂，携手暗相期。

惆悵曉鶯殘月。相别從此隔音塵。如今俱是異鄉人，相見更無因。

韋莊，荷葉盃 2

前一首的謝娘像是古人而後一首卻呼之欲出，似是詞人親身經歷的寫照。也有很少是用第一人稱“我”的，如：

知我意，感君憐，此情須問天。

温庭筠，更漏子 3

至於詞中的男人常常是缺席的。當然閨怨詩中的男主角一定是不在身邊，但是在《雲謠集》裏，男主角大多數有一定的身份，或是出征的軍人，或是謀官的讀書人，或是花花公子，或是負心情人，以上已經引了不少。《花間集》中雖然也有一兩首暗示男人的身份，但大多數都是用一个模糊的第二人稱的“君”或“玉郎”做代表。如：

憑繡檻 ，解羅幃。未得君書，斷腸瀟湘春雁飛。不知征馬幾時歸。海棠花謝也，雨霏霏。

温庭筠，遐方怨 1

一自玉郎游冶去，蓮凋月慘儀形。暮天微雨洒閑庭，手挼裙帶，無语倚雲屏。

鹿虔扆，臨江仙 2

更有用典故中的人。如劉晨和阮肇是劉義慶《幽明録》裏面兩个人物,入山被仙女看中留下半年,後世作爲情郎的代稱:

鳳楼琪树惆怅,劉郎一去,正春深,洞里愁空结,人間信莫尋。

鹿虔扆,女冠子1

花花满枝紅似霞,羅袖畫簾,腸斷卓香車,回面共人閑语。戰篦金鳳斜。唯有阮郎春盡,不歸家。

温庭筠,思帝鄉

其中原因不難明白。男人寫女人的故事,他們把自己代入女主角的身份,所以他們没有男性的情人,衹能含糊地找一个替身。至於用君臣的關係來套,這個時期似乎也不適宜。因爲《花間集》的作者們都是政治圈的外圍人物,似乎没有這種需要。

三、詞彙和風格的不同

從《雲謡集》到《花間集》中間有一兩百年的時間,這期間文學應有相當的變化和發展,從作者的角度來説,又是由伶工、歌女等到文人詩客的過度,因此風格趨向優雅含蓄,而他們所用的詞彙也經過净化,由通俗、口語化,到文雅、書面化。雖然詞一直到宋朝還保留了少數口語成分,但與俗曲比較,畢竟相差甚遠。從格律來看,唐圭璋所説初期詞的特點有:有襯字,有和聲,有雙調,平仄不拘,音韻不定,詠題目等[1],基本都適用於《雲謡集》。因此可以看出其格律較爲自由,並未穩定下來,與《花間集》的格律嚴謹、基本穩定的情況有相當的差别。

《雲謡集》雖然也有對女性首飾、服裝以及室内陳設的描寫,但遠比不上《花間集》的精緻和富麗,意象之美、視覺效果之妙,是民間作家所望塵莫及的。這是文人詞在技巧方面的優勢。文人表現感情的方式也是委婉含蓄的,不像《雲謡集》那麽直白、激烈,被任二北用"尖新"二字來形容,他認爲這種尖新的風格是説明在娱樂場所裏需要有刺激性的修辭來招徠顧客[2]。但是我覺得民間文人本來就衹習慣直白的寫法,又没有深受"温柔敦厚"的教導,所以直抒己懷,没有掩飾也没有委婉,正是她(他)們的特色。而逮到文人學士填詞,他們就用自己的審美意識來中和了民間"尖新"的成分,把民間文學的棱角磨平,使得思想和内容更合乎男性文人的審美意識[3]。這正是採取擬樂府的態度,一方面模擬民間文學,從中汲取養分,另

① 《唐宋詞通論》,第169頁。
② 《詞與音樂關係研究》,第241—242頁。
③ 《詞與音樂關係研究》,第242頁。

一方面卻改變了民間文學的本質,成爲文人自己的文學。

以下是一些風格和用詞的異同比較。

首先,從結構上看,《雲謠集》按照通俗歌曲的傳統是一貫一開始就直抒胸臆的,而《花間集》卻用文人詞的手法、先寫景,由景入情,開始是對背景或女主角容貌、衣著、化妝的描寫,在第二三句纔開始抒情。

其次,在人物稱謂上看,也有明顯的差異。女主人的自稱,在《雲謠集》中有用"兒"和"妾"的,

兒家本是,累代簪纓　　4 鳳歸雲
甚妾更深獨弄琴　　9 喜秋天

女主人對她的愛人或丈夫的稱呼除與《花間集》一樣稱君以外,還有第三人稱的"伊":

待伊來教共伊言,須改往來斷卻顛　　7 竹枝子

這種稱謂是比較合乎民歌和俗曲的風格,而《花間集》中有用第一人稱"我",如上面引過的"知我意,感君憐,此情須問天"。女人對男人用"我"是站在比較平等的地位,我已有文論述[1]。可惜《花間集》中的例子太少,不能作決定性的判斷,不過也應該可以看作文人不太在意這種分別,因此視爲曲子詞由俗到雅的小小例證。

在詞藻運用方面的不同就很明顯。在形容女人的臉,《雲謠集》很喜歡用"紅臉"。在我們看起來,不但不美,還有點可笑。《花間集》則用過:

睡臉 (温庭筠,菩薩蠻 11)
嫩臉 (温庭筠,玉胡蝶 1)
媚臉 (牛希濟,臨江仙 5)

都比《雲謠集》濃妝重彩的紅臉來得精練和雅緻。

對於女性衣著打扮的描寫,也看出雅俗的不同。《雲謠集》中有:

滿頭珠翠影爭光　　8 天仙子
肉紅衫子石榴裙　　18 柳青娘

① 見世説新語惑溺第35;蕭虹《陰之德:中國婦女研究論文集》,新世界出版社,2000年,第60—61頁。

渾身掛綺羅裝束……血染羅衫子……	20 傾杯樂
渾身掛異樣羅裳	21 内家嬌
及時衣著,梳頭京樣	22 内家嬌

這些寫法都透露出質樸甚至有些拙劣的技巧、但也有些天真可愛。如用肉紅和血染來形容紅色的衣著,顯得直白而刺激醒目。是文人的作品中少見的。而《花間集》在這方面的成就是早已爲人熟知與稱道的。例子不勝枚舉。在此不贅。

《雲謠集》中還有一些口語,如:叵耐(奈)、伊,還有以下簡直就像是從口裏隨便説出來的:

當初姊姊分明道,莫把真心過與他	25 拋毬樂

還有些好像不合乎文法,我們現在看起來,有些難懂。如:

須改往來斷卻顛	7 竹枝子
對粧臺重整嬌姿面	19 傾杯樂
暢平生。雨風醋,若得丘山不負	27 漁歌子
子細思量著,淡薄知聞解好麽	25 拋毬樂

另一不同處是在文人的作品中很少在上下句用重複的字眼,《雲謡集》卻不避重字,如:

雪胸未消殘雪	3 鳳歸雲
從軍千里餘,爲愛功名千里去	14 破阵子
願皇壽千千歲　登寶寶位	24 拜新月

但更明顯的不同還不在這些,而是《花間集》某些作品反映的高遠幽深的意境,以及借物抒情的多樣化的技巧。這些充分表現了文人的美學修養和藝術造詣,讓人不可能誤認是通俗的曲子詞。

從這些不同的風格,很可以看出兩本集子之間的距離。如果説口語成分、直白甚至拙劣的描寫文人也可以模仿,那衹是一厢情愿的想法。那時的文人,如《花間集》諸人,正是不要模仿這種風格而是要創始其詩客曲子詞的風格。即使模仿,也會把它淨化,藝術化。

四、女性主體意識的比較

雖然《花間集》大多數的詞都是用女性的“聲音”，但正如從屈原以來的男性作家運用女性聲音來排遣一己的情懷，他們用的是男性的假聲，骨子裏始終是男人，如京劇中扮演女性的男演員一樣，即使扮相極盡嫵媚，聲音無比嬌美，戲裝裏面畢竟是一個男人的身體與一顆男人的心。男性詞人借女性人格和聲音來寫作，也正如作一場男扮女裝的表演，骨子裏的思想意識還是男性的。詞中的女性人格祇是一個傀儡，所發的聲音也是詩人在背後代發的①。儘管《花間集》中有很多充滿纖細、敏鋭的感性語言，似乎是出自女性，但我們可以把它看爲男性詞人借女性之人格與口吻來表達這種一向不爲男人在正常情況下隨便表達的感情，況且這種表演已經成爲閨怨詩詞慣見的手段，所以用起來既方便又洽當。何樂不爲？但男性而用女性的聲音寫的詞，仔細分析，反映的畢竟是男性的主體意識。嚴格來説，《花間集》裏的詞有些雖然是用了女性的人格，卻没有發出女性的聲音，這一類纖巧、幽深的境界不一定就是女性的境界，或可以稱之爲中性的境界，一個感覺敏鋭的詞人，無論男女，都可能體會和寫出如此境界。

從以上所論的觀點與引過的例子，我們所得的印象是《雲謡集》的女性主體意識比較清晰而强烈，而《花間集》雖也用了女性人格和聲音，有時幾乎可以亂真，如果不是署名，極難分辨開來，其女性主體意識卻甚爲薄弱。所謂女性主體意識就是説話從女性内在的本體説出來的。女性關心的東西，如她的家庭，她的日常生活，她的過去，她的未來。但是最重要的還是她們心底最深處的思想與感情。上面我們已經看過《雲謡集》裏女性寫自己的家世和出嫁的經過，現在還可以再舉一些關於她們日常生活的片段：

暗祝三光，萬般無奈處，一爐香盡，又更添香	1鳳歸雲
修得君書，征衣裁縫了，遠寄邊隅……枉把金釵卜，卦卦皆虚。	2鳳歸雲
須索琵琶重理，曲中彈到，“想夫憐”處。	9洞仙歌

從這些片斷，我們可以知道她們會燒香祈禱，或卜卦，或爲丈夫製作冬衣，或彈琵琶消遣時間，簡言之，她們是活的、是有動作的，常常是積極的。她們的興趣和愛好的不同反映出不同的個性。而《花間集》中所寫的婦女，她們給人一个慵懶、百無聊賴的印象，她們的日子似乎祇有消極活動，像倚欄杆、回憶、做夢或失眠。而她們的形象是千篇一律的，都是美麗迷人，衣著華麗，所用的首飾和房中的布置都是極盡珍稀，但她們卻没有個性，没有説服力。如：

① 上面所引 Samei 的書完全是關於這個問題的，對我很有啓發

虛閣上,倚欄望還似去年惆悵。	温庭筠,更漏子2
倚屏拖袖愁如醉。	魏承班,木蘭花

對於未來的憧憬,《雲謠集》也可以看到:

早晚三邊無事了,香被重眠比翼魚,雙眉應自舒。	13 破阵子
萬家向月下,祝告深深跪,願皇壽千千歲,登寶寶位。	24 拜新月

而《花間集》卻出現得很少,而且是消極悲觀的:

雲雨自從分散後,人間無路到仙家,但憑魂夢訪天涯。	张泌,浣溪沙3
相見稀,喜相見,相見還相遠。	张泌,生查子
辜負我,悔憐君,告天天不聞。	牛嶠,更漏子2

《雲謠集》所反映的女性對愛人的態度和《花間集》也是各異的。《雲謠集》往往有激烈的話語,表示對愛人的不滿和譴責,如:

待伊來教共伊言,須改往來斷卻顛	7 竹枝子
待得歸來須共語,情轉傷,斷卻粧樓伴小娘	17 柳青娘
乞求待見面,誓不辜伊	23 拜新月

這表現了她們不是完全被動的,她們會抗争,抗争的結果如何並不重要,至少反映出她們的主體意識,而《花間集》中的怨婦卻保持"怨而不怒"的温文態度。她們充滿自憐卻從來没想到去責怪遺棄她們的男人。讓人覺得這些女人是完全没有抗拒的想法,更不用説抗拒的能力了。她們是男人心裏的理想女性,一切逆來順受,所以她們不會説出女性真正的心裹話,而是説男人想聽的話,或是女人接受了男性中心社會的道德規範以後也許會説的話。從兩個集子對女主人和對男性對象的稱呼,從女性的日常生活细節,以及詞中所反映的内心深處的思想來看,《雲謠集》的女性主體意識都比署名的《花間集》强。

小結以上所説,從《雲謠集》裹的婦女有實在的、具體的生活經驗、不同的個性來看,儘管兩個集子裹里的女性都是閨中怨婦,它們所顯示的心態卻有不同之處。《花間集》顯示的心態,有怨有訴,但《雲謠集》還有譴責和憤恨,感情更爲强烈和多様化。正合 Samei 所謂"執著

和有力的聲音"[1]。從表現方式來看,《雲謡集》是平實有時甚至是拙劣的,但卻不時給人强烈的刺激和新鮮感。《花間集》的艺术手腕的確高超多了:在寫景方面尤其顯著,手法高妙,很能够用對景色的描寫來營造意境,而且把閨房内外的景色擴展到山野、河川,甚至海邊。但是,對愛情的描寫變得含蓄,因而顯得淡薄。女性主體意識也因爲離開了女性和她們的生活而減弱,詞裏的男女都變成影子一樣恍恍惚惚,似有似無。如果《雲謡集》裏的女性像太陽,有光有熱,《花間集》裏面的女性就像月亮一樣,衹有微弱的光芒而没有熱。由於一切都没有實質,一切就都好像是夢幻。難怪《花間集》中"夢"字出現的次數特别多。

《花間集》雖然是以女子口吻寫的詞爲多,但卻有少數是放棄了用女性口吻的文學手段,而直接用男子口吻寫的。例如和凝的河滿子,前半是贊美女子的可愛,又感歎相會不易,最後兩句以男性口吻説:

卻愛藍羅裙子,羨他長束纖腰。

羨慕女人的裙帶,可以常常束在她的腰上,非男子而何?不禁令我們想起陶潛的《閒情賦》裏面多種這樣的想像。如:

願在裳而爲帶,束窈窕之纖身。[2]

韋莊的幾首菩薩蠻就很灑脱,完全没有女兒態:

勸我早歸家,緑窗人似花。	菩薩蠻 1
如今卻憶江南樂,當時年少春衫薄,騎馬倚斜橋,滿樓紅袖招。	菩薩蠻 3
洛陽城裏春光好,洛陽才子他鄉老。	菩薩蠻 5

這裏面的主人公是被勸"早歸家"的,又是被"紅袖招"的"才子"。這可能説明詞到了這個階段,慢慢脱離王國維所説"伶工之詞"而演變爲文人之詞的過程。他説詞到李煜纔完成了這個過程,韋莊(836—910)比李煜(937—978)早一百年,應該是這個過程中期的分子,和温庭筠一樣,也是一個過渡時期的人物。其他《花間集》的作者在這方面也作出了貢獻。在本文開始舉出的不是愛情詩又和女性無關的26首,有的是純粹寫景的,有的有隱逸的趣味,已經把詞的境界擴大了不少,爲宋詞做了奠基的工作。

---

① Samei、p.113.

② 陶潛《閒情賦》,《陶彭澤集》,《漢魏百三名家集》,掃葉山房本,1925年,第2頁a.

我們論證了《雲謠集》中的强烈的女性主體意識,但是,我們能説這些作品出自女詩人之手嗎? 衹怕還不能。不過我們可以説閨怨不是男人的專利,我們可以指出不少女詩人、女詞人以閨怨爲題材的作品。她們的閨怨使公式化的文類變得更充實[①]。Samei 在談早期詞作和敦煌曲子詞時説,雖然這些詞的作者不可能完全肯定,但至少有一部分是出於歌妓或其他身分的女人之手[②]。我對這些作者的假設已見上面引過的舊作,我的結論與她基本相同[③]。

結 論

從曲子詞到文人詞正好像從樂府到擬樂府再到唐詩一樣,是從通俗文學發展成一個普及的文學體裁,而這兩個過程都通過應用擬女性口吻和用女性身份的階段,這是爲甚麼呢? 這裏面的答案當然不簡單。但會不會是因爲詩和詞都是從樂歌發展出來的,而歌唱又都是和女性分不開的? 因爲中國古代的歌臺舞榭都是女性担任歌手,她們唱出的歌,或是由她們自己創作的,或是由他人運用她們的口氣創作的。爲了在表演時更逼真動人;從女人的口裏唱出來的歌,必定是關於女人的生活經驗與思想感情,纔最能收到好的藝術效果。況且,這些題材也正是男性顧客所樂意聽的。最初創造這種詩歌的人,可能就是女性自己,但也很可能是生活上和女性非常接近的人,例如伶工或混迹在歡場中的失意文人。他們能夠設身處地從女人的角度看世界,用女人的心來感覺世界,所以女性主體意識很强烈。一旦這種文學形式被大多數文人由喜愛而擬作,就發展到第二階段,這時的擬作,因爲失去跟女性的近距離,可能同時又漸漸脱離音樂,變成一種閱讀的詩歌而不是純粹歌唱的詩歌。這時的詩歌雖然還是用女人的口吻,但女性主體意識開始淡薄了。最後一個階段就是完全脱離女性的歷史影響,成爲一種中性或説雙性的、普及的文學體裁,這時題材的範圍脱離女性的生活和感情,擴展到海闊天空、無所不包、無所不容的階段。《花間集》是這個過程中的第二階段的産物。它的位置好像擬樂府,是文人由愛好曲子詞而擬作的。而他們所擬的,正是《雲謠集》和敦煌其他的曲子詞。

Lois Fucek 説,《花間集》爲以後的中國文學開創了一種新的美學[④]。不止如此,我們看到它還爲後世找到一種新的表達方式和新的意境,這跟《雲謠集》在時間上早於《花間集》,以及《雲謠集》和敦煌其他曲子詞對《花間集》的影響有關。這些還比較鮮爲人知的敦煌曲子詞至少應該分享大部分的功勞。

(澳大利亞 悉尼大學)

---

① Balance T. P. Chow, "A Loving Man Is Hard to Find: The Wake of the Self in the Text of Yu Xuanji", *Annals of the Southeast conference of the Asian Studies Association*, v.14 (1992) 31; Kang-I Sun Chang, "Liu Shi and HsÜ Ts'an, Feninine or Feminist", in Yu, *Voices of the Song Lyric in China*, pp.179–180.

② Samei, 149.

③ Lily Xiao Hong Lee.

④ Lois Fucek, p.12.

再論王梵志及其詩歌的性質

王志鵬

王梵志的一些詩歌常常散見於唐宋人詩話、筆記、雜記以及後代僧人談禪論道的場合等。但因其作品久佚，無專集行世，《全唐詩》也未曾收録，以前不大爲世人所關注。而在1900年發現敦煌藏經洞之後，敦煌寫卷中的王梵志詩歌很快就引起國内外許多學人的注意，隨後包括許多著名學者也都躋身於王梵志詩歌的整理研究之中。

毋庸諱言，在一個多世紀來對王梵志詩歌的研究過程之中，湧現出了不少重要成果，無論對王梵志詩人本身，還是對其詩歌的研究，都取得了很大的成績。但迄今仍有一些問題尚未明晰，故本人不揣淺陋，在前賢今哲研究的基礎上，擬對王梵志其人及其詩歌的性質重新作一審視。不當之處，敬祈指正。

一、王梵志不一定是僧人

對於王梵志的生平，學界曾有過種種争議。隨著研究的不斷深入，特别是一些學者的精密考證，現在基本確定王梵志是一位主要活動於隋末及初唐時期的詩人①。這種觀點也逐漸爲大多數學者所接受。

然而，在對王梵志的研究過程中，許多研究者把王梵志當做一個詩僧或釋徒。如任半塘在《王梵志詩校輯・序》中云：

> 唐宋以來，雖然有過一些王梵志詩的評論，但爲數不多，且很簡略，大都認爲他是一個怪癖的釋徒，性格反常，愛作通俗的語體詩，並没有引起更多的重視。若認真評價王梵志詩，實大奇特，全用五言，而翻騰轉折，深刺淺喻，多出人意外。其民間氣息之濃，言外韻味之厚，使讀者不由跟著他歌哭笑怒，不能自持。②

認爲王梵志不僅是釋徒，而且有"怪癖"。這同時也暗示了王梵志跟普通僧人還不一樣。

同時，張錫厚也認爲王梵志是一個"詭譎諧謔、諷世警俗的詩僧"③。在袁行霈主編的《中國文學史》中直接把王梵志歸於詩僧名下，並稱王梵志的詩歌爲"僧詩"，其云：

---

① 朱鳳玉《王梵志研究》，臺灣學生書局，1986年，第85、97頁。

② 張錫厚《王梵志校輯》，中華書局，1983年，第52頁。

③ 張錫厚《王梵志詩》，春風文藝出版社，1999年，第19頁。

> 佛教對唐文學的更爲直接的影響,是唐代出現了大量的詩僧……僧詩中較爲重要的有王梵志詩、寒山詩。王梵志詩今存390首,似非出於一人之手。寫世俗生活的部分,多底層的貧困與不幸;表現佛教思想的,大體勸人爲善、語言通俗,當時似廣泛流傳民間。[①]

認爲王梵志是"詩僧",其所作的詩是"僧詩"。

然而,相關研究中並没有提出王梵志爲僧徒的任何相關證據。王梵志是否僧人?從現存史料看,迄今尚未找到任何確實的證據,也很少有人對此做過仔細的探究。我認爲有些研究者把王梵志視作僧徒,歸納起來,大致主要是出於三種考慮:一、詩人名爲王梵志,"梵志"這一詞語跟佛教有關,故直接推斷爲僧人。二、王梵志有些詩歌曾爲後代禪師用來闡發禪理,或表現禪機。三、王梵志有些詩歌的内容與佛教有關。但我認爲據此就把王梵志斷定爲僧人,尚有失察之處,而且這些方面都不足以説明王梵志是禪僧或僧徒。

有關詩人王梵志的生平活動資料,不僅很少,而且非常簡略,其中又夾雜有一定程度的荒誕迷信,造成一種恍惚迷離之感,因此有不少學者視之爲神話式的人物。現在尚可見到的最早記載王梵志生平的資料,是唐人馮翊《桂苑叢談》轉引《史遺》的一段話,其云:

> 王梵志,衛州黎陽人也。黎陽城東十五里,有王德祖者,當隋之時,家有林檎樹,生癭大如斗。經三年,其癭朽爛。德祖見之,乃撤其皮,遂見一孩兒抱胎而出,因收養之。至七歲能語,問曰:誰人育我?及問姓名,德祖具以實告。因林木而生,曰梵天,後改曰志,我家長育,可姓王也。作詩諷人,甚有義旨,蓋菩薩示化也。[②]

《太平廣記》卷八二也有近似的記載,但顯然是襲用同一資料,同時又有許多改竄之處。鑒於有的研究者已多引用並對《桂苑叢談》進行了細致的比較[③],兹不贅述。林檎樹是一種在我國十分常見的植物,與灌木相類,不很高大,南北方都有。據此,潘重規推斷王梵志當是一個被人收養的棄嬰,是王德祖在樹癭中發現,後來收養成人。本來並不神秘,而被近人看作是一段神話[④]。然而,除王梵志的名字外,從王梵志的出生及成長過程來看,從中很難找出王梵志與佛教之間的任何聯繫。

而有的學者從王梵志的名字斷定爲僧人,實有失察之處。"梵志"一詞,來自梵語,意譯爲"淨裔"或"淨行",因此又稱"淨行者"、"淨行梵志"。《瑜伽論記》卷一九云:"梵爲西國之言,譯

---

① 袁行霈主编《中國文學史》第四编《隋唐五代文學·緒論》,高等教育出版社,2005年,第173頁。
② 周光培、孫進己主編《歷代筆記小説彙編·唐人筆記小説(二)》,遼沈書社,1990年,第320頁。
③ 潘重規《敦煌王梵志詩新探》,《中國敦煌學百年文庫》(文學卷二),甘肅文化出版社,1999年,第541—542頁。
④ 潘重規《敦煌王梵志詩新探》,第541頁。

爲寂静、涅槃;志爲本地語,矢志求梵,故合稱梵志。"僅從字義來看,正如任半塘所言:"梵志"二字,爲釋門用指在俗之人,有志求梵天之淨寂者,每易爲同道之人共同託名[1]。但"梵志"用爲人名,並不一定就意味著此人與佛教有關,更不能以此推斷爲僧徒。正如潘重規所云:"王梵志的名字,祇是受當時佛教熏習的社會風氣所産生。我們知道魏晉以來,佛教漸盛,即有人喜用佛典取名。南北朝隋唐時代取名沙門、羅漢、維摩、金剛的人很多,王梵志的取名,在當時的社會風氣,實在是一種極尋常的事件,既非怪異的傳聞,更不能視爲神話中的人物。"[2]在六朝至唐宋佛教盛行的時期,一般老百姓給小孩取名於佛典,應含有希望佛門保佑及吉祥之意,但小孩本人與佛教之間很難説有直接關係。

王梵志的詩歌被後人視爲"外示驚俗之貌,内藏達人之度"[3],"其言雖鄙,其理歸真",而且也經常被後代禪師所吟詠,用來或闡發禪理,表現禪機,或"教戒諸學道者"[4]。然細考這類詩歌的内容,王梵志創作詩歌的旨意是否爲了表現禪機?很值得懷疑。如《古尊宿語録》卷七載五代風穴延沼禪師的引詩,云:

> (師)上堂,舉寒山詩曰:"梵志死去來,魂識見閻老。讀盡百王書,未免受捶拷。一稱南無佛,皆以成佛道。"[5]

今按:範攄《雲溪友議》"蜀僧喻"條下收録王梵志詩二十首,云:"其言雖鄙,其理歸真,所謂歸真悟道、徇俗乖真也。"[6]費衮《梁溪漫志》卷一〇"梵志詩"條下收録王梵志詩八首,云:"予嘗見梵志數頌,詞樸而理到。"[7]其中二者所收有四首詩歌相同。這説明王梵志的詩歌從唐代開始,一直到宋代都受到僧俗人士的注意。但從詩歌内容看,如果要説王梵志創作的這類詩歌是爲了表現禪機,實在十分勉强。

宗密《禪源諸詮集都序》卷下之二云:

> 通方之常道,或因以彼修煉,功至證得,即以之示人。求那、慧稠、卧輪之類。或因聽讀聖教生解,即以之攝衆。慧聞禪師之類。或降其跡而適性,一時間警策群迷。志公、傅大士、王梵志之類。或高其節而守法,一國中軌範僧侣。廬山遠公之類。其所製

---

① 參見張錫厚《王梵志校輯·序》。
② 潘重規《敦煌王梵志詩新探》,第543頁。
③ 皎然《詩式》"跌宕格二品"中的"駭俗"條下,參見(清)何文焕輯《歷代詩話》,中華書局,1982年,第32頁。
④ 參見敦煌斯516、伯2125卷《歷代法寶記》,其中有云:"和上坐下尋常教戒諸學道者,恐著言説,時時引稻田中螃蟹問,衆人不會。又引王梵志詩:'惠眼近空心,非關髑髏孔。對面説不識,饒你母姓董。'"
⑤ (宋)賾藏主編集,蕭萐父等點校《古尊宿語録》,中華書局,1997年,第113頁。
⑥ 范攄《雲溪友議》二,參見《叢書集成初編》,中華書局1985年據《稗海》排印本,第65頁。
⑦ (宋)費衮撰,駱守中注《梁溪漫志》,三秦出版社,2004年,第306—307頁。

作,或詠歌至道,或嗟歎凡迷。或但釋義,或唯勵行,或籠羅諸教,竟不指南,或偏贊一门,事不通衆,雖皆禪門影响,佛法笙簧,若始终依之为釋迦法,即未可也。[1]

很顯然,其中也並沒有明確將王梵志當作禪僧,更沒有將他的詩歌看作"禪詩"。

此外,《桂苑叢談》稱王梵志"作詩諷人,甚有義旨,蓋菩薩示化也"。其中"菩薩示化"也是一句表示贊歎的常用語,除用在佛教中外,也常常用於稱贊對人生道理的闡發者或人類知識的傳播者。正如潘重規《敦煌王梵志詩新探》所說:"我們用平常心對《桂苑叢談》做如實的瞭解,王梵志祇是出生在隋代的一個被人收養的棄嬰,長大後寫成許多諷世動人的詩篇,在民間廣泛流傳,終於得到大衆稱許的偉大詩人而已。"[2]項楚在考察這位"示化菩薩"有關佛教的詩作,也發現情況卻頗爲複雜[3]。我認爲,據此將王梵志詩歌斷定爲禪詩,證據顯然還遠遠不足。

二、王梵志的詩歌多是諷世詩而非禪詩

從現存史料所整理出來的王梵志三百九十多首詩歌[4]來看,王梵志的詩歌多是諷詠世態人情、現實社會,而絶非禪詩。即使王梵志詩集中那些與佛教有關特別是表現佛教觀念或思想的詩歌,也存在著十分複雜甚至相互矛盾的現象。對此,項楚指出:"這些詩作與其説是宗教詩,不如説是宗教問題詩,是王梵志社會問題詩的一部分,作者是以旁觀者的身份,而不是以宗教徒的身份,來客觀地觀察和評論宗教問題。"[5]項楚甚至認爲在王梵志詩中,即使那些較高層次的詩歌,表現爲一種宗教的世界觀,仍不免於荒誕而迷信,甚至認爲有的詩歌表現出對出家僧尼的嘲諷,不會是菩薩示化的王梵志所作[6]。

可以説,王梵志詩歌所表現出來的佛教思想,大致没有超出人生皆苦、人生無常、因果報應、地獄輪回等最基本的佛教義理範圍,而且詩人在講論人生無常和因果報應的時候,一般也總是同現實人生乃至具體的日常生活結合起來。正如有的學者所指出的那樣,没有一個祇是虚談"佛教道法"的例子[7]。日本學者金剛照光在《敦煌的民衆——其生活與思想》中也指出,"王梵志詩特色之一是述説佛理、因果報應的詩居多,這正是徇俗乖真之點,而特別要指出的是,在述説佛理時卻很適應著日常事物"[8]。王梵志詩歌中比較集中表現佛教思想觀

① (唐)宗密撰,邱高興校释《禪源諸詮集都序》,中州古籍出版社,2008年,第95頁。

② 潘重規《敦煌王梵志詩新探》,第543頁。

③ 項楚《王梵志詩校注·前言》,上海古籍出版社,1991年,第4頁。

④ 項楚《王梵志詩校注·前言》。

⑤ 項楚《王梵志詩校注·前言》,第4—5頁。

⑥ 項楚《王梵志詩校注·前言》,第7頁。

⑦ 入矢義高《論王梵志》,參見張錫厚《王梵志校輯》,第274頁。

⑧ 張錫厚《王梵志校輯》,第284頁

點的當是項楚《王梵志詩校注》卷四的十八首詩歌,其主要内容是圍繞佛教的"五戒"、"六度",宣揚佛教的因果報應、地獄輪回之觀念。這也是大多民衆所能瞭解的佛教内容。

在王梵志詩歌中充滿了對"死"的歌詠,詩人從各個方面對人之死亡進行了審視與反思。可以說,其詩歌對於死的思考遠遠大於對於生的憂慮,這也體現了詩人的人生觀和世界觀。對於"死"的多方面思考和想像,可以說最具宗教意味。但是,王梵志詩歌中對於死的思考,跟佛教對於死的看法有著很大的不同。王梵志詩歌中的死,帶有更多的現世色彩,主要體現爲面對死亡,想得更多的是生前所擁有的家産、衣食、妻子兒女、奴婢等,想像自己死後妻兒財産易主,就不能再像過去一樣再擁有和享受這些現世的物質生活,因而内心充滿感傷痛苦和深切的憂慮。如:

有衣不能著,有馬不能騎。有奴不能使,有婢不相隨。有食不能吃,向前恒受饑。冥冥地獄苦,難見出頭時。(卷一)[1]

撩亂失精神,無由見家裏。妻是他人妻,兒被後翁使。奴事新郎君,婢逐後娘子。駟馬被金鞍,鏤鐙銀秋轡。角弓無主張,寶劍抛著地。設卻百日齋,渾家忘卻你。錢財他人用,古來尋常事。前人多貯積,後人無慚愧。(卷一)

有錢惜不用,身死留何益。(卷二)

積金作寶山,氣絶誰將用。(卷二)

人間養男女,真成養鳥兒。長大毛衣好,各自覓高飛。(卷五)

有錢但吃著,實莫留【填】櫃。一日厥摩師,他用不由你。妻嫁親後夫,子心隨母意。我物我不用,我自無意智。未有百年身,徒作千年事。(卷五)

得錢自吃用,留著櫃裏重(存?)。一日厥摩師,空得紙錢送……埋向黄泉下,妻嫁别人用。(卷二)

病困卧著床,慳心猶不改。臨死命欲終,吝財不懺悔。身死妻後嫁,總將陪新婿。(卷二)

有錢惜不吃,身死由妻兒。祇得紙錢送,欠少元不和……憶想平生日,悔不著羅衣。(卷二)

無情任改嫁,資産聽將陪。吾在惜不用,死後他人財。(卷二)

詩人純粹從世俗的角度看待死亡,對於現世的物質利益,甚至連妻子兒女也不願意給予,表現出强烈的以自我爲中心的意識,這與佛教認爲人生皆苦,以寂滅涅槃爲樂,追求解脱生死輪回的觀念有著根本的不同。因此可以説,王梵志所思考的死,是現世生活的延續,他

[1] 文中所標卷數均據項楚《王梵志詩校注》。

的内心深處的痛苦,也可以説是現世生活的種種執著和不願放棄的表現。這也比較典型地表現了現實生活中下層民衆的心理。

自從佛教流播中土以來,其中因果報應、地獄輪回觀念,深深地侵浸了中國社會。王梵志詩集中有不少詩歌繪寫人死亡時所承受的鬼卒酷刑折磨和無盡地獄之苦。大致説來,詩人對於死的恐怖描寫,多是"懼之以地獄之苦",而少哲理方面的思考。對此詩人也没有提供出任何解決的辦法,祇是一味哀歎,感到人生的虚妄、現世的悲哀和現實的痛苦,因而流露出濃重的悲觀色彩。王梵志"存在著絶望的思想,對人生和世界的虚無觀念,對一切事物的短暫與不現實,尤其是對於死亡,這個出現在這些短詩裏,纏繞腦際、陰森可怖的詞進行消極諷刺"[①]。甚至詩人有時也認爲死比生好,如:

你道勝時樂,吾道死時好。死即長夜眠,生即緣長道。生時愁衣食,死鬼無釜竈。願作掣撥鬼,入家偷吃飽。(卷二)

詩人經常勸人信佛,既有表達自己"祇擬人間死,不肯佛邊生"(卷二)的感慨,也有所謂"智者天上去,愚者入深坑"(卷二)的警示語,但對於佛教教理的把握並不很準確。

同時,诗人對於人生的理解,比較偏重於物質享受,如:

人生一代間,有錢須吃著。四海並交游,風光亦須覓。(卷二)

説錢心即喜,見死元不愁。廣貪財色樂,時時度日休。(卷二)

詩人有時雖是勸説,但這也是詩人自身人生觀的一種不自然流露。

王梵志詩歌中描寫出家後的舒服自在生活,也多是從世俗的角度來審視,有時描寫一種自在隨意、行脚僧式的閑散,當做人生的享受,而有時又帶有諷刺的意味。如:

生即巧風吹,死須業道過。來去不相知,展脚陽坡卧。(卷二)

不羨榮華好,不羞貧賤惡。隨緣適世間,自得恣情樂。(卷三)

飽吃更索錢,低頭著門去。手把數珠行,開肚元無物。(卷二)

童子得出家,一生受快樂。飲食滿盂中,架上選衣著。平明欲稀粥,食手調羹臛。吃飯取他錢,此是口客作。天王元不朝,父母反拜卻。(卷五)

詩人描寫世俗生活理想的快樂,也往往僅僅限於衣食的滿足,這實際上也是當時下層民

---

① 戴密微《漢學論著選讀》,參見張錫厚《王梵志校輯》,第296頁。

衆的基本要求。如：

> 用錢索新婦，當家有新故……新婦知家事，兒郎承門户。好衣我須著，好食入我肚。(卷二)

需要特别指出的是，王梵志詩歌中數量最多、也最具特色的當是對世間百態民間生活的生動刻畫和深刻諷刺的詩篇。這些詩歌，運用淺近通俗的語言，對現實人生進行了廣泛歌詠和形象描摹，多是現實社會和人生經驗的概括總結，有時還帶有哲理思考的成分。如：

> 祇見母憐兒，不見兒憐母。長大取得妻，卻嫌父母醜。耶娘不采括，專心聽婦語。(卷二)
>
> 父子相憐愛，千金不肯博。忽死賤如泥，遥看畏近著。(卷三)
>
> 行行皆有鋪，鋪裏有雜貨。山鄣貴物來，巧語能相和。眼勾穩物和，不肯遣放過。意盡端坐取，得利過一倍。(卷二)
>
> 有事須相問，平章莫自專。和同相用語，莫取婦兒語。(卷四)
>
> 富兒少男女，窮漢生一群。身上無衣著，長頭草裏蹲。(卷五)
>
> 奴富欺郎君，婢有陵娘子。鳥饑緣食亡，人窮爲財死。(卷五)
>
> 多置莊田廣修宅，四鄰買盡猶嫌窄。雕牆峻宇無歇時，幾日能爲宅中客？造作莊田猶未已，堂上哭聲身已死。哭人儘是分錢人，口哭原來心裏喜。(卷五)
>
> 他人騎大馬，我獨跨驢子。回顧擔柴漢，心下較些子。(卷五)
>
> 人心不可識，善惡實難知。看面真如像，腹中懷蒺藜。(卷七)
>
> 壯年凡幾日，死去入土庵。論情即今漢，各各悉癡憨。唯緣二升米，是處即生貪。禮佛遥言乏，彼角仍圖攤。貪錢險不避，逐法易成難。即今不如此，寧隨體上寒。乍可無餘服，願得一身安。無爲日日悟，解脱朝朝餐。死去天堂上，遣你斫額看。(卷七)
>
> 可笑世間人，爲言恒不死。貪吝不知休，相憎不解止。背地道他非，對面伊不是。埋著黄蒿中，猶成薄媚鬼。(卷七)

描摹世態人生的種種醜惡現象，刻畫形象，筆鋒犀利深刻，可謂入木三分，取得酣暢淋漓的藝術效果。再如描寫窮苦下層民衆的生活：

> 世間慵懶人，五分向有二。例著一草衫，兩膊成山字。出語觜頭高，詐作達官子。草舍元無床，無氈復無被。他家人定卧，日西展脚睡。諸人五更走，日高未肯起。朝庭數十人，平章共博戲。菜粥吃一椀，街頭闊立地。逢人若共語，荒説天下事。唤女作家生，將兒作奴使。妻即赤體行，尋常饑欲死。一群病癩賊，卻搦父母恥。(卷一)

家中漸漸貧,良由慵懶婦。長頭愛床坐,飽吃没娑肚。頻年勤生兒,不肯收傢俱。飲酒五夫敵,不解縫衫袴。事當好衣裳,得便走出去。不要男爲伴,心裏恒攀慕。東家能涅舌,西家好合鬥。兩家既不合,角眼相蛆妒。(卷一)

從以上可以看出,王梵志的這類詩歌定名爲"諷世詩"更爲確切,而如果統統歸爲"禪詩",不僅名稱與内容相乖,著實也讓人無法理解。

其實,許多前輩學者在自己的研究過程中,已經注意到王梵志詩歌在内容上的這種特徵。如任半塘在《王梵志詩校輯·序》説:

他(按:指王梵志)有不少詩敢於揭露某些不合理社會現象,和人們靈魂中粗俗卑惡的一面,無論是揶揄嘲諷,諧謔調侃,還是無情鞭撻,勸世導俗,逐漸形成一種潑辣犀利的詩風,起到針砭頑俗、補弊救偏的作用,散發出强烈的"辣"味。

日本學者入矢義高説:

我認爲王梵志這個人物,更正確地説《王梵志詩集》的原作者,就是這種叫做化俗法師的人。在我的想像中,他是一個不屬於任何特定僧人團體,也不奉行任何宗教的游化僧,至少他也不屬專門的、職業的僧侣階級。如果看一看他的勸世詩,詩中的那些特徵,在所有出自僧徒手筆的類似作品裏,是全然見不到的。[①]

臺灣學者潘重規也説:

綜觀這一卷九十二首詩[②],歌詠的都是極淺近平常做人處世的道理,所以極容易爲大衆所接受,而成爲大衆傳誦的讀物。雖然這一卷有幾首關涉佛教所説的在家五戒,但主要的思想可以説是儒家的……其他二百餘首詩,其中很多是與佛教思想有關。但詠歎的不外是生死無常,因緣果報等等……既没有涉及佛教高超的理論,也没有賣弄禪門閃爍的機鋒。可以説全是那時代的思潮所薰陶所形成的平實道理。他流露出隋唐時代人的真實語言,也傾吐了隋唐時代人的真實心靈。因此我反復探索之後,發現了一位元

① 張錫厚《王梵志校輯》,第276頁。
② 按:此92首詩歌即指項楚《王梵志詩校注》卷四敦煌伯2718、伯3558等卷所收之詩歌,與下文戴密微氏所討論之92首詩歌相同。

用通俗語言,諷刺當時時事,寫出心中想法的民間詩人。[1]

法國學者戴密微《漢學論著選讀》中曾對王梵志詩歌的内容作過比較全面的細致的闡釋,他説:

> 没有編號的一卷有九十二首韻律嚴謹的五言絶句,它們以被能見到十個校本加以比較和研究。這是一本非常平庸的格言彙編,其中有許多關於孝敬父母、家庭和睦、以禮待人、教育子女、償還債務、不賭博、不飲酒及遵守最一般的道德規範的告誡。除了結尾部分外,它的精神和典故都是儒教的。結尾部分主要是五戒、儀禮、佛教齋戒及對僧侶的敬重。

又説:

> 不管是四處尋求道教長生不死秘方的君主,還是佛祖、老子本身,無論是誰都逃脱不掉共同的惡運。一會兒强調善惡有報,重申佛教戒律:要積德行善,可以得生天堂;休造罪孽,否則必遭報應;切忌殺生,以免來世托生爲其所食。一會兒有轉向嘲弄諷刺:好事不得好報,何必如此盡心賣力?一個經常涉及的主題是輪回報應的偶然性,它把人變成面目全非的轉生物,令人難以辨認……佛門弟子也難逃詩人的諷刺:佛爺菩薩都有頭髮,爲何要剃度?對那些化齋乞討,聚斂佛門錢財,吃齋飯吃得腦滿腸肥的僧侶又該當何論呢?還是道教徒爲好,他們貧富平均,一切歸公。三家宗教難道不是"一樣的、本質相同"的嗎?……另外,詩人還爲百姓的苦衷鳴不平,指出農民在徭役、賦税的壓榨下,過著民不聊生的日子,揭露貪官污吏的横徵暴斂,貪贓枉法。[2]

由此可以見出王梵志詩歌内容的豐富性和複雜性,而這些詩歌是很難稱之爲"僧詩"的,其中有許多詩歌與佛教没有任何關係。對此,有的學者也注意到王梵志詩歌與寒山、拾得等僧人詩歌的不同,如日本學者前野直彬《中國文學史》云:

> 一般地説,王梵志重在鄙俗的民衆教化,寒山則具有濃厚的禪宗色彩,他們都愛使用當時不見於詩書的生硬俗語。[3]

其中雖没有具體説明王梵志詩歌的民衆教化的内容及其是否具有佛教的性質,但相形

---

① 潘重規《敦煌王梵志詩新探》,第552頁。
② (法)戴密微《漢學論著選讀》,以上參見張錫厚《王梵志校輯·附編》,中華書局1983年10月版,第296—298頁。
③ 張錫厚《王梵志校輯·附編》,第285頁。

之下，寒山詩歌的禪宗色彩就十分突出，二者的共同點僅僅是“都愛使用不見於詩書的生硬俗語”。對此，張錫厚也説：“王梵志的五言詩寓人生哲理於嘲戲諧謔，寄嬉笑怒駡於淺近通俗語言，在一定程度上表現出某種平易蘊藉、驚世駭俗的詩風。詩中某些篇章不論是敘寫個人的不幸遭遇，還是揭露唐初的社會現實、人情世態都有獨到之處。”[1]實際上，這正是王梵志詩歌中思想生動深刻且最有魅力之處。

總的來説，從現存作品來看，王梵志跟佛教、道教和儒家思想都有一定的關係，但他不一定是僧人，敦煌寫卷中的王梵志詩歌也不應稱之爲“禪詩”。相對來説，王梵志詩歌定名爲“諷世詩”更爲切合，這樣也更能反映王梵志詩歌的思想內容和藝術特點。

（中國　敦煌研究院）

---

① 張錫厚《王梵志詩校輯・前言》。

社會歷史與文化

略論先秦時期對外文化交流史的重建

伏俊璉　邵小龍

小　引

今年，是饒宗頤先生95華誕。2003年，由臺灣新文豐出版公司出版的《饒宗頤二十世紀學術文集》(2009年中國人民大學出版社出版了簡體字本)分14卷20巨册。這14卷的分類概括了饒公治學的領域：神話傳説與比較古史學、甲骨學、簡帛學、經術禮樂學、宗教學、史學、中外關係史、敦煌學、潮州地方學、目録版本學、楚辭學、辭賦學、詩詞學、藝術學(書畫理論)，又擅長書法、繪畫、古典詩詞創作。作爲國學大師，饒宗頤先生是當之無愧的。1995年，我第一次見到饒公，他當時就爲我題寫了"人物志校注及研究"書名。2000在香港大學舉行的"紀念敦煌藏經洞發現一百週年國際學術研討會"上，饒公特意和我説到《人物志》，並對拙著多所褒揚。2005年11月，我在香港大學進行學術交流，饒公每週三早上去"饒宗頤學術館"，總要和我説一會話。饒公講的話，可歸納爲三個方面：第一，中西文化交流問題，饒公强調波斯文化和中國文化的交流在殷代就開始了，所以應當重視對張騫鑿空之前中西文化交流的研究。波斯文化對印度文化影響巨大，印度文化中幾乎有一半是波斯文化。饒公特意提到他的《波斯塞種與Soma(須摩)——不死藥的來源探索》、《由出土銀器論中國與波斯、大秦早期之交通》兩篇大作，讓我讀。第二，敦煌文化是一個混合體，其中融合了多種文化因素，要重視對敦煌開窟(366)之前的文化研究。第三，他讓我轉告甘肅考古界的學者，希望懸泉簡的考古報告和全部資料能早日發表。饒公還欣然爲我題寫書名"敦煌寫卷唐以前詩輯注"，可惜的是我完成的"敦煌唐前詩輯校"收入張錫厚先生主編的《全敦煌詩》中，未能單獨出版。2006年12月，我應邀赴香港大學參加"學藝兼修，漢學大師：饒宗頤教授九十華誕國際學術研討會"，會議期間，參觀了"走近饒宗頤：饒宗頤教授學藝兼修展覽"，瞻仰了大嶼山"心經簡林"，出席了特區政府和曾蔭權特首舉辦的"慶祝饒宗頤教授90華誕宴會"。按照饒公的教導，我近年一直留意先秦時期中西文化交流問題，並多次和我的研究生邵小龍、張厚進同學談起此課題。爲了參加饒宗頤先生95華誕學術會議，我讓邵小龍同學就先秦時期中西文化交流的相關材料進行排比，經過反復討論，綜合諸家學説，梳理成這篇短文。雖不足爲仁者壽，亦庶幾示後學高山仰止之情。

在中國歷史上，有三次極爲重要的古史重建活動。第一次爲孔子對三代歷史的重建，第

二次爲漢代學人對先秦歷史的重建，第三次爲現代學者利用出土材料並結合傳世文獻對先秦歷史的重建。第三次重建工程，至今仍在進行中。1925年，王國維（1877—1927）在《最近二三十年中中國新發見之學問》一文中指出："古來新學問起，大都由於新發見……故今日之時代，可謂之'發見'時代，自來未有能比者也。"[①]並列舉殷墟甲骨、敦煌及西域簡牘、藏經洞寫卷、内閣檔案及中國境内古外族遺文等重要考古成果。在《古史新證》中，他結合傳世文獻和新的考古成果，對先秦史中的一些重大問題進行重新考證。因此，王國維晚年對中國上古史所作的研究，可以視爲20世紀古史重建活動的濫觴。

在此之後，中央研究院史語所的組建，安陽殷墟的十五次發掘，以及《古史辨》刊出的大批研究成果，都與20世紀的古史重建活動有密切的關係[②]。伴隨著中國現代考古學的建立，一大批出土材料紛紛面世，爲中國上古史的研究注入了新的活力。"古史重建"一説的正式出現，見於李濟先生（1896—1979）的《中國上古史重建工作及其問題》一文，其後李濟先生又寫有《再談中國上古史的重建問題》一文[③]。此後，不斷有學者以"重建"或與之相似的説法爲題，强調考古成果在古史研究中的重要性。其中有蘇秉琦先生（1909—1997）的《關於重建中國史前史的思考》[④]、《重建中的"中國史學史"》[⑤]，饒宗頤先生的《古史重建與地域擴張問題》[⑥]，李學勤先生的《疑古思潮與重構古史》[⑦]，裘錫圭先生的《中國古典學重建中應該注意的問題》[⑧]，北京大學考古文博學院的《考古學與中國歷史的重構》[⑨]等。

先秦時期的對外文化交流史作爲中國上古史研究的一個分支，20世紀以來，伴隨著考古學的重大突破，也取得了一定的成就。但是學界目前對先秦時期對外文化交流進行系統總結的論著還相對較少，因此我們在前輩學者研究的基礎之上，從三個方面對先秦時期對外文化交流的相關問題加以歸納梳理，以就正於海内方家。

一、考古材料所反映的先秦時期的對外文化交流

20世紀可謂地不愛寶，大量的出土材料，對古代文明的研究産生了很大的影響。這些材料中包含的文化交流的相關資訊非常豐富。

---

① 原載《學衡》第45期。

② 參傅斯年《歷史語言研究所工作之旨趣》；顧頡剛《我是怎樣編寫〈古史辨〉的》、《古史辨·自序》，《古史辯》第一册，上海古籍出版社，1982年；杜正勝《從疑古到重建——傅斯年的史學革命及其與胡適、顧頡剛的關係》，《中國文化》第12期。

③ 《中國上古史重建工作及其問題》原載於1954年《民主評論》第5卷第4期，《再談中國上古史的重建問題》原載於1962年《中研院歷史語言研究所集刊》第33本。收入張光直、李光謨编《李濟考古學論文選集》，文物出版社，1990年。

④ 《考古》1991年第12期。

⑤ 《百科知識》1992年第5期。

⑥ 原載《九州》第二輯，商務印書館，2001年。後收入沈建華编《饒宗頤二十世紀出土文獻新證》，上海古籍出版社，2005年。

⑦ 原載《中國文化研究》1999年第1期，後收入《重寫學術史》，河北教育出版社，2002年。

⑧ 原載《北京大學中國古文獻研究中心集刊（二）》，北京燕山出版社，2001年，後收入《中國出土古文獻十講》，復旦大學出版社，2004年。

⑨ 《文物》2002年第7期。

(一)考古發現的史前時期材料所反映的文化交流

史前時期主要包括舊石器時代與新石器時代。根據考古學的研究,印度北部、中國西南和東南亞等地,所發現的舊石器時代的砍砸器具有相似的特徵①,這就意味當時人群之間可能存在著交往。到了新石器時代,人類社會的生産力進一步提高,創造的物質資料也更爲豐富,因此人群間彼此的交流與舊石器時代相比,有一定程度的擴大。考古學研究表明,中國中原地區的細石器文化,與北亞、東北亞、西伯利亞等地的細石器文化屬於同一系統。研究發現中國華北地區的非幾何形細石器,在印度的喬塔納格普爾高原和西孟加拉邦一帶,都有相似者,可能是中國細石器文化向周邊地區擴散的結果。此外,印度東北地區的阿薩姆等地出土的石斧、石錛、石鑿等器物,在中國四川、雲南等地都有所發現,而阿薩姆發現的新時期時代的房屋,更是中國南方常見的杆欄式建築。據美國學者莫維士(Hallaml Movius)研究,在緬甸發現的石斧、石楔、石鑿等石器,與北京周口店和仰韶文化的新石器都很相近②。由此可知,中國西南地區、緬甸和印度東北部之間存在一定的文化交流。

到新石器時代中晚期,彩陶文化開始出現,在中原地區産生了仰韶文化,其後仰韶文化不斷向四週擴散,在新疆的哈密、巴里坤、鄯善、吐魯番、烏魯木齊、輪臺、庫車、和田、皮山、沙雅等地都發現不少彩陶。在印度的哈拉帕和摩亨佐達羅等地出土的彩陶,季羡林先生認爲與中國甘肅出土的彩陶有相似之處③。印度阿薩姆、納夫達托里和派特帕德等地所發現的彩陶,有學者推測大概是受到中國西南文化的影響④。

此外在史前時期,許多文化現象在世界範圍内都有廣泛的分佈。如,青海樂都縣柳灣馬家窯文化的墓葬中出土的陶壺上,内蒙古翁牛特旗石棚山文化遺址中出土的陶器上,埃及第十二王朝時期的賽普勒斯和卡里亞陶器的殘片上和巴基斯坦摩亨佐達羅遺址中出土的印章上,都曾出現"卍"形紋飾。1982年,在遼寧喀左縣東山嘴紅山文化遺址中,出土了二十多件陶塑裸體女像的殘塊。這些殘塊多爲人體的肢體部分,未見頭部。其中有兩件可以辨認的小型女性形體,身體肥碩圓潤,有明顯的陰部符號,左臂曲於胸前,下肢彎曲,小腹圓鼓,臀部肥大凸起,明顯是孕婦的塑像。類似的史前裸體女像,在西起西班牙,東至貝加爾湖的廣大歐亞地區有不少發現,許多學者將之稱爲"早期維納斯"。這些史前時期的紋飾和塑像,在一定程度上都反映了原始人類在觀念上的融合與交流⑤。

---

① 童恩正《古代中國南方與印度交通的考古學研究》,《考古》1999年第4期;石雲濤《早期中西交通與交流史稿》,學苑出版社,2003年,第32頁。

② 石雲濤《早期中西交通與交流史稿》,第35—36頁。

③ 季羡林《中印文化關係史》,中國社會科學出版社,2008年,第5頁。

④ 石雲濤《早期中西交通與交流史稿》,第37頁。

⑤ 郭大順、張克舉《遼寧喀左縣東山嘴紅山文化建築群址發掘簡報》,《文物》1984年第11期;遼寧省文物考古研究所《遼寧牛河梁紅山文化女神廟與積石塚群發掘簡報》,《文物》1986年第8期。

(二)考古發現的夏商西周時期材料所反映的文化交流

20世紀60年代以來,在甘肅、新疆和内蒙古等地,相繼發現了與單轅雙輪車有關的巖畫和實物。北京大學林梅村先生認爲夏代中原戰車和造車技術與西北草原游牧文化有一定關係[①]。在夏商時期的青銅器中,出現了環首柄刀等北方系兵器。北方系兵器最早起源於伊朗,在中國北方、西伯利亞、中亞、西亞的廣大地區内,都有一定的分佈,這説明了中國北方地區與這些地區存在一定的文化交流。同時,卡拉蘇克文化晚期墓葬中發現的短劍、折背刀和弓形器等青銅器,與中國北方草原的器物具有相似性,因此有學者認爲卡拉蘇克文化受到中國北方草原地帶青銅文化的影響[②]。

1976年,在考古工作者發掘的殷墟婦好墓中,出土了750餘件玉石雕刻品。經學者初步鑒定,這些玉器多屬軟玉,産地爲新疆和田[③]。此外,在婦好墓還出土了一種龍首刀,幾乎與之同樣形制的器物,在山西保德晚商墓葬和新疆哈密盆地都有發現。這説明在殷商時期,以殷都爲中心的中原地區與西域之間存在一定的文化交流。

此外,玉石還通過北方草原傳播到西伯利亞。在格拉兹科沃和塞伊瑪的墓葬中,都出現了與商代玉器的形制和紋飾完全相同的白玉環。前蘇聯考古學者吉列謝夫(Киселев)在《南西伯利亞古代史》中指出:"白玉的西傳完全證實,在塞伊馬時期,伏爾加河和卡馬河沿岸、西伯利亞貝加爾湖沿岸和中國北部之間曾有聯繫。"[④]

殷周時期,劍作爲一種新的兵器開始大量出現。林梅村先生在《商周青銅劍淵源考》中,詳細考證了商末周初出現的青銅短劍和中原佩劍之風的起源,結合許多考古新發現和中亞古代語言研究的新成果,認爲商末周初突然出現於中原的青銅劍是中外文化交流的産物。青銅劍大約最早産生於西亞的傑姆代特·奈斯文化,經伊朗高原傳播到中亞、南西伯利亞和蒙古高原[⑤]。在中國境内所發現的較早的青銅劍,多出現於陝西綏德縣,山西保德、石樓、柳林三縣,河北青龍縣、張家口市和北京昌平區等地的文化遺址中,而這些地區正是商代北方草原和農牧區的交匯帶。

到春秋戰國時期,青銅劍開始大量出現[⑥]。在内蒙古鄂爾多斯及臨近地區和北京房山出土的青銅劍,與丹麥和俄羅斯出土的青銅劍都有相似之處。北京昌平、河北懷來、内蒙古和

---

① 林梅村《古道西風:考古新發現所見中西文化交流》,三聯書店,2000年,第33—76頁。

② 石雲濤《早期中西交通與交流史稿》,第62頁。

③ 中國社會科學院考古研究所《殷墟婦好墓》,文物出版社,1980年,第114頁;中國社會科學院考古研究所《殷墟玉器》,文物出版社,1982年,第11—19頁;張培善《安陽殷墟婦好墓中玉器寶石的鑒定》,《考古》1982年第2期。

④ 轉引自張廣達、王小甫《天涯若比鄰——中外文化交流史略》,中華書局香港有限公司,1988年,第11頁。

⑤ 林梅村《漢唐西域與中國文明》,文物出版社,1998年,第39—63頁。

⑥ 林梅村《漢唐西域與中國文明》,第42頁

林格爾和寧城等地出土的青銅劍,都與西伯利亞的塔加爾文化有一定的聯繫[①]。

歐亞大陸青銅文化在這一時期有著交流聯繫。伊朗克爾曼省的沙赫達德出土的紅銅爵和觚形器,與中國境内出土的爵與觚都有一定的相似之處[②]。最早由陝北地區的李家崖文化人群所發明的青銅鍑,在中國新疆、俄羅斯的廣大地區都有發現。因此有學者認爲青銅鍑自産生以後,相繼爲李家崖文化、夏家店上層文化、獫狁、狄人、月氏人、丁零人、薩夫羅馬泰人、斯基泰人、薩爾馬泰人和塞人所使用。以青銅鍑的傳播爲中心,可以證明,從殷商到西漢時,存在一條比草原絲綢之路更北的路綫[③]。

甘肅靈臺白草坡西周墓出土的銅戟,雕鑄有白種人特徵的人頭像。關於這個人頭像,學界多有猜測,有學者認爲是塞種人,也有人認爲是吐火羅人。這説明西周與西域種族之間存在一定的文化交流。

(三)考古發現的春秋戰國時期及秦代的材料所反映的文化交流

在西元前6世紀至西元前3世紀的古希臘雕像等藝術品中,可以看出中國絲綢已經出現在古希臘人的生活中。其中,雕刻於西元前530至西元前510年間的科萊女神像、雕刻於西元前438至西元前431年的命運女神像以及雕刻於西元前5世紀的加里亞狄像,人物身上都穿著透明長袍,因此有學者認爲這些衣料皆爲絲質[④]。在西元前5世紀的紅花陶壺、西元前4世紀中葉的陶壺以及西元前3世紀的象牙繪畫上,也分别繪有中國的絲質衣料。

西元前5世紀的洛陽古墓中,發現了一批玻璃目珠。1951年,在河南輝縣發現了戰國時期的蜻蜓眼琉璃珠。無獨有偶,在俄羅斯突亞赫塔的一處古墓中,也出現了類似的蜻蜓眼琉璃珠[⑤]。近年這類蜻蜓眼琉璃珠在六盤山區域的清水、張家川、莊浪、静寧等地也有發現。經學者分析,這類裝飾品應該來自地中海地區。甘肅崇信于家灣周墓出土的費昂斯珠來自地中海東岸。通過出土蜻蜓眼琉璃珠的分佈情況,我們大致可以推測當時歐亞草原上的貿易之路。

2006年以來,甘肅張家川馬家塬的墓葬相繼被考古工作者發掘出來。據相關學者考證,這批墓葬的年代大致在戰國晚期至秦代初期。目前所發掘的墓葬中,出土的主要器物包含有較多的文化因素,其中不僅有歐亞草原東部中國北方系青銅文化,而且有歐亞草原中、西部的斯基泰、塞克、巴澤雷克等文化,還包含了秦文化和甘青地區的傳統文化。如出土車輛中的髹漆裝飾爲中原傳統風格,但是高大多輻的車輪、長車轂的特徵,則被認爲是草原地區

① 石雲濤《早期中西交通與交流史稿》,第80—81頁。
② 李學勤《談伊朗沙赫達德出土的紅銅爵、觚形器》,余太山主編《歐亞學刊》第1輯,中華書局,1999年,後收入《重寫學術史》,河北教育出版社,2002年。
③ 郭物《青銅鍑在歐亞大陸的初傳》,余太山主編《歐亞學刊》第1輯,中華書局,1999年。
④ 沈福偉《中西文化交流史》,上海人民出版社,2006年,第19—20頁。
⑤ 孫培良《斯基泰貿易之路和古代中亞傳説》,《中外關係史論叢》第一輯,世界知識出版社,1985年。

車輛的特徵之一。又如這批墓葬中出土的虎噬羊紋長方形金帶飾和帶鉤，都具有中國北方系青銅文化的風格。有鉤狀巨喙的鷲格里芬和蛇相鬥紋的長方形帶，則是斯基泰文化和巴澤雷克文化中常見的裝飾風格。此外，在這批墓葬中出土的蜻蜓眼玻璃珠，既有古波斯式的，也有中國風格的新月形眼紋複合蜻蜓眼玻璃珠。張家川在戰國時期處於秦地，但是毛家坪墓地的主人卻是西戎一支的部落首領與貴族。我們再對墓中出土的墓葬展開分析，又可以看出在當時的秦地，中西文化之間的高度交融[①]。

約當於中原的戰國時期，起源於西亞的瑣羅亞斯德教（Zoroastrianism）也在新疆產生一定的影響。在吐魯番盆地阿拉溝墓葬，出土了高30多釐米的銅盤，銅盤底部爲喇叭形器座，底座上承托著一個方盤，盤中並立二獸，並殘留有一些燃燒過的木炭碎屑。此外，在新疆伊犁河流域的鞏乃斯河谷，也出土了類似的承獸銅盤，不幸這件器物的底座已被毀壞，盤內兩角各蹲有一熊。據學者研究，這兩件文物都與祆教崇拜有關，表現出典型的塞人文化特色[②]。

在雲南江川李家山的24號墓葬中，出土了蝕花肉紅髓珠。經^{14}C鑒定這座墓葬距今有2500±105年，相當於戰國早期，這顆蝕花肉紅髓珠，從器形、花紋甚至大小看，都和巴基斯坦摩亨佐達羅以及白沙瓦附近出土的同類型器物相同[③]。1996年，考古工作者對雲南晉寧縣石寨山遺址進行了第五次發掘，在出土文物中有兩件貯貝器極爲别致。同時聯繫前四次發掘中出土的貯貝器，有學者認爲這些貯貝器中保存的海貝多屬環形貨貝，應來自深海地區[④]。

到了秦代，對外文化交流的能力進一步加强。70年代中期至80年代前期，考古工作者對秦咸陽城遺址進行了大規模的發掘，在第3號宫殿遺址的壁畫中，發現了葡萄。當時葡萄作爲西域的特産，極有可能已經傳入秦國和秦王朝[⑤]。

1974年，在廣州發現一處秦末漢初的造船工廠遺址，從這處遺址的發掘和考察來看，這處造船工廠規模巨大，在當時大致能製造寬6至8米、長30米、載重50至60噸的木船，説明當時中國的船舶已經具備在南海進行近海遠航的能力[⑥]。

---

① 甘肅省文物考古研究所、張家川回族自治縣博物館《2006年度甘肅張家川回族自治縣馬家塬戰國墓地發掘簡報》，《文物》2008年第9期；早期秦文化聯合考古隊、張家川回族自治縣博物館《張家川馬家塬戰國墓地2007—2008年發掘簡報》，《文物》2009年第10期。

② 王炳華《古代新疆塞人歷史鉤沉》，《西域歷史考古論集》，中國人民大學出版社，2008年。

③ 林梅村《絲綢之路考古十五講》，北京大學出版社，2006年，第62頁；張增祺《戰國至西漢時期滇池區域發現的西亞文物》，《思想戰綫》1982年第2期。

④ 劉光曙《從雲南出土文物看早期海貝的來源》，《雲南民族學院學報》1993年第1期；（法）米・皮拉左里撰，蔣志龍譯《滇文化中的貝和銅錢》，《雲南民族學院學報》1994年第1期。

⑤ 石雲濤《早期中西交通與交流史稿》，第133頁。

⑥ 廣州文管處、中山大學《廣州秦漢造船工廠遺址試掘》，《文物》1977年第4期；高緯《秦漢造船業的考古發現》，《新中國考古發現與研究》，文物出版社，1984年。

二、歷代文獻所記載的先秦時期的對外文化交流

關於先秦時期對外文化交流的相關文獻，最早由張星烺先生(1989—1951)鉤稽整理成《中西交通史料彙編》一書。此書1930年由輔仁大學出版，1978年經朱傑勤先生(1913—1990)校訂後，刪去了先秦時期對外文化交流的相關記載，由中華書局出版。到2003年，中華書局再版時恢復了刪去的前編十三章。

在《中西交通史料彙編》成書之後，隨著史學界對史料的認識不斷加强，許多材料諸如神話、傳説都被歸入史料的範疇。陸續出土的文獻材料，如甲骨卜辭、簡牘帛書、敦煌吐魯番文書以及胡語文獻，都爲中外關係史的研究提供了新綫索。此外，隨著域外漢學研究的不斷深入，許多國外的歷史文獻和學術著作都相繼被譯爲漢文。這些豐富的研究成果，都爲先秦時期的對外文化研究提供了一定的基礎，再加上傳統文獻的部分記載，我們應該能夠勾勒出先秦時期對外文化交流的相關内容。

(一)中國古代傳統文獻記載的先秦時期的對外文化交流

《周易》、《尚書》、《詩經》、《左傳》等著作中，都有關於先秦時期對外文化交流的零星記載。《周易》中，有商與週邊民族之間文化交流的相關内容。《尚書・禹貢》中，記載了當時人類對中原和週邊地區的認識，《大禹謨》則記載了夏與四夷的密切聯繫。《詩經》中，也記載了周民族與其他民族的融合。《左傳》中所記載的對外文化交流的内容相對較多，其中所記載的允姓之戎，荀濟在《論佛教表》中指出："塞種本允姓之戎，世居敦煌，爲月氏迫逐，遂住蔥嶺南奔。"[1]余太山先生經過考證後認爲，塞人原有四支，而允姓之戎爲其中的Assi，也就是希羅多德(Herodotus，約西元前484—前425)所記載的伊塞頓人(Issedones)[2]。《史記》的《匈奴列傳》、《南越列傳》、《東越列傳》、《朝鮮列傳》、《西南夷列傳》和《大宛列傳》等，都保存了許多先秦時期對外文化交流的重要材料。此外，《漢書》的《匈奴傳》、《西南夷兩粤朝鮮傳》、《西域傳》等，也是研究先秦時期對外文化交流的參考資料。

先秦典籍中，《山海經》和《穆天子傳》所記載的對外文化交流最爲集中。《山海經》中，有八次言及"昆侖"，據現代學者考證，《山海經》中提到的昆侖山，比《穆天子傳》中的昆侖山更靠西，大約就是今天的阿爾泰山[3]。此外，《山海經》所記載的許多奇異的種族、動物、植物、礦產等，都體現了先秦兩漢時期，人們對域外文化的感性認識。關於周穆王西巡的故事，《竹書紀年》、《史記》中的《秦本紀》、《趙世家》都有記載，但是以《穆天子傳》的記載最爲詳細。據相

① (清)嚴可均輯《全後魏文》卷五一，商務印書館，1999年，第504頁。

② 余太山《大夏和大月氏綜考》，《中亞學刊》第三輯，中華書局，1990年。

③ 孫培良《斯基泰貿易之路和古代中亞傳説》，《中外關係史論叢》第一輯，世界知識出版社，1985年；馬雍、王炳華《西元前七至二世紀的中國新疆地區》；余太山《大夏和大月氏綜考》，此二文皆載於《中亞學刊》第三輯，中華書局，1990年。

關的材料記載,周穆王西征先後有兩次,《穆天子傳》主要記載了第二次西征的過程。穆王以伯夭爲嚮導,乘造父駕的八駿馬車,自宗周出發,率六師西行。穆王先入河南向北至滹沱之陽,此後繼續西行,到達"焉居、禺知之平"。又相繼西行至鄘人居地、陽紆之山、珠澤、舂山、赤烏人居地、曹奴人部落,由此東還。穆王一行至黑水,遇雨,又前行至群玉之山、剞閭氏部落、鶗韓氏部落,最後到西王母之邦,與西王母會於瑤池之上。其後,穆王等東歸,絶大漠,返回宗周。其中記載的河宗柏夭向赤烏氏首領傳達穆王的話,講到古公亶父曾把元女嫁給赤烏氏首領,以説明"赤烏氏是出自周宗"。這種和親制在中國歷史上可謂源遠流長。顔師古指出,胡人中青眼赤鬚狀類獼猴者,多爲赤烏氏[1]。王貽樑先生認爲,赤烏氏可能即烏孫氏,因爲烏孫原來在敦煌、祁連之間[2]。這實際上反映了商末周人與西方的文化交流。周穆王的西征之行,與沿途各族建立了友好的關係,促進了周王朝與周邊部族的聯繫,在中外關係史上,具有重要的意義。其中的部分記載雖然有誇張、想像的成分,但是整體而言,其中的記載,仍然具有重要的歷史價值。

此外,先秦兩漢典籍中,記載先秦時期文化交流的相關文獻還有《國語》、《墨子》、《周禮》、《春秋公羊傳》、《竹書紀年》、《逸周書》、《世本》、《戰國策》、《莊子》、《孟子》、《管子》、《荀子》、《韓非子》、《列子》、《吕氏春秋》、《新語》、《尚書大傳》、《韓詩外傳》、《淮南子》、《禮記》、《大戴禮記》、《説苑》、《新序》、《爾雅》、《楚辭》、《風俗通義》、《漢紀》等。漢以後記載先秦時期對外文化交流的相關典籍,有晉常璩的《華陽國志》、晉張華的《博物志》、晉葛洪的《抱樸子》、晉王嘉的《拾遺記》、南朝梁任昉的《述異記》、託名東方朔的《海内十洲記》、唐玄奘的《大唐西域記》、唐慧立、彦悰的《大慈恩寺三藏法師傳》、宋司馬光的《資治通鑒》、明顧炎武的《日知録》、《天下郡國利病書》和清馬驌的《繹史》等。

(二)近現代出土文獻記載的先秦時期的對外文化交流

19世紀末,甲骨文的發現成爲現代學術的重要轉折,20世紀以來,隨著中研院對殷墟的十餘次發掘,甲骨文逐漸成爲研究中國上古史的重要材料。在甲骨文中,記載了𢀛方、鬼方、羌方和召方等方國,這些方國主要集中於商王朝的西北部,商王朝與它們之間既存在軍事衝突,又存在一定的貿易往來。正是通過這樣的文化接觸,促進了商王朝與域外文明之間的交流。

(三)國外歷史文獻記載的先秦時期的對外文化交流

國外歷史文獻中關於先秦時期對外文化交流的相關記載,在張星烺先生的《中西交通史料彙編》也有部分收録。《中西交通史料彙編》成書以後的七十餘年内,許多國外的新材料陸

---

① 《漢書》卷九六下《西域傳下》,中華書局,2005年,第2875頁。
② 楊寬《西周史》,上海人民出版社,2003年,第618頁

續被翻譯介紹到中國,海外中國學研究也取得了豐碩的成果,尤其是法國和日本的中國學研究,都取得了令人矚目的成就。在季羡林先生(1911—2009)、金克木先生(1912—2000)等學者的關心與支援下,中國的東方學研究取得了廣泛的成就,古印度兩大史詩《梨俱吠陀》和《摩訶婆羅多》都先後被翻譯成漢文。季先生生前所主持的"梵文巴利文讀書班"、"西域研究讀書班"中,培養了大量的人才,其中走出的黄寶生、薛克翹、王樹英、郁龍余、王邦維、張廣達、余太山、榮新江、林梅村、錢文忠等,大多都成爲研究中外關係史的中堅,其中個别學者的研究涉及先秦時期的對外文化交流。

在基礎材料的整理與翻譯方面,建國以前,馮承鈞先生(1887—1946)在身體殘疾的情況下,翻譯了大量的國外文獻,爲現代中外關係史的文獻典籍研究工作,積累了堅實的基礎。建國以後,中華書局謝方先生和中國社會科學院耿昇先生也譯介了大量國外文獻,其中也有部分著作涉及先秦時期的對外文化交流。

古希臘歷史學家希羅多德的《歷史》中,較早記載了當時的文化交流,並對斯基泰人(Scythians)和當時的斯基泰貿易之路有所記述。希羅多德大約於西元前450至西元前440年間游歷了黑海北岸的奥勒比亞(今克爾赤),並訪問了當地的部分斯基泰人和希臘人。同時,希羅多德還引用了西元前7世紀後期的古希臘詩人阿里斯帖亞(Aristeas)的長詩《獨目篇》(*Arimaspea*),出於對宗教的狂熱追求,阿里斯帖亞曾親自沿斯基泰之路旅行到中亞附近。根據希羅多德的記述,斯基泰人當時分佈在多瑙河至頓河一代。由此向東,進入崎嶇不平的丘陵,在崇山峻嶺之下,則居住著秃頭的阿爾吉帕人(Argippaeans),在阿爾吉帕人以東的地區,居住著伊塞頓人,阿爾吉帕人以東和伊塞頓人以北的地區,還居住著獨目的阿里馬斯普人(Arimaspeans)。在中國先秦時期的典籍中,也有類似的記載。在《山海經·海外北經》中,記載了一目國,在《莊子·逍遥游》中,提到了窮髪之國。這些記載如果能與希羅多德《歷史》中的記載相合,那就説明在春秋戰國時期,中國已經與當時的斯基泰貿易之路相連接。

古代波斯、希臘、羅馬人都把中國稱爲"支那"或"脂那",在西元前5世紀的波斯文獻中,開始出現čin,činistan,činastan等詞。古印度人也把中國稱爲"支那",在《羅摩衍那》和《摩訶婆羅多》中,也有多處提到中國(Cīna)。此外,依據憍厘耶(Kautilīa)的《治國安邦術》的記載,在公元前4世紀,中國的蠶絲已經輸入印度[①]。

在古希臘文獻中,將中國稱爲"賽里斯",西元前4世紀希臘作家克泰夏斯(Ctesias)曾記述道:"據傳聞,賽里斯人和北印度人身材高大,甚至可以發現一些身高達十三肘尺的人。他們可以長壽逾二百歲。"[②]這是目前所見最早記載賽里斯的文獻。此後,西元前1世紀的斯特拉波(Strabon)也對賽里斯的地理位置有所記載。到了西元1世紀,"賽里斯"和"支那"同時

① 季羡林《中印文化交流史》,中國社會科學出版社,2008年,第215頁。
② (法)戈岱司編,耿昇譯《希臘拉丁作家遠東古文獻輯録》,中華書局,2001年,第1頁。

出現在文獻中，西元80至89年之間完成的《厄立特里亞海航行記》一書，分別出現了"Serikon"和"Thinai"（秦尼）。受此影響，希臘地理學家托勒密（Ptolemeus，90—168）在其《地理志》中，分別對賽里斯和Sinae（秦奈）進行了研究。其中，"Thinai"和"Sinae"應同屬一詞，與古印度文獻中的"Cna"大致有一定的聯繫，也反映出西元1世紀前後古印度和古希臘之間的文化交流。

此外，在法國學者戈岱司（George Coedes）輯録的《希臘拉丁作家遠東古文獻輯録》中，還收録了斯特拉波（Strabo，約西元前63—前23）的《地理書》等著作，在這些著作中，大多都出現了"Ser"、"Serres"、"Thin"、"Thinai"等詞，這些詞的廣泛出現，在一定程度説明了張騫出使西域以前，中國絲綢在西域的廣泛流通。

三、現代學者研究成果舉隅

20世紀以後，中國現代學術得到充分發展，考古學、人類學、文獻學、語言學、藝術學、民俗學、地理學以及自然科學的研究都取得了前所未有的進步。一方面，這些研究與歷史研究相結合，爲中國史的研究提供了新的方法和思路。另一方面，一些學者在立足於歷史研究的基礎上，充分利用其他學科的成果，在歷史研究的領域内取得了可觀的成績。在這樣的背景之下，先秦時期對外文化交流的研究也取得了新的突破。我們選取20世紀以來的七位學者及其代表論著，以期勾勒20世紀以來先秦時期對外文化交流研究的歷程。

（一）裴文中與《中國西北甘肅走廊和青海地區的考古調查》

裴文中（1904—1982），中國著名的考古學家和古生物學家，在國際學術界享有盛譽。裴文中先生1927年畢業於北京大學地質系，次年參加周口店的發掘工作。1929年12月2日，在裴先生的主持下，北京周口店發掘出第一個完整的中國猿人化石，震驚了世界學術界。1935年裴文中赴法留學，師從著名考古學家步日耶（Breuil，1877—1961），專攻舊石器時代考古學，1937年獲巴黎大學博士學位。回國以後，裴文中先生主持了多處考古發掘，培養了許多考古專業人才，爲中國現代考古學的發展作出了重要的貢獻。

裴文中先生曾於1948年5月至10月在甘肅、青海進行考古調查，其後寫成《中國西北甘肅走廊和青海地區的考古調查》①，這篇調查報告對研究先秦時期對外文化交流具有極爲重要的作用。

裴文中結合相關的考古發掘，對絲綢之路的路綫進行了推測。他在文中指出：

① 原載《中央研究院地質研究所叢刊》第八號，1948年。後經安志敏譯爲中文，收入《裴文中史前考古學論文集》，文物出版社，1987年。

通過中亞聯結西方和東方的古代路綫,一般稱爲“絲綢之路”。據西方和中國歷史的記載,所謂絲綢之路由漢代張騫於西元前139—126年首先開闢。我們相信在張騫之前,東西方的聯繫是必然存在的。

……

在先漢或史前時期,東西之間的通路在青海地區,即沿著湟水河谷到青海湖,然後穿過柴達木盆地。這條路綫在中亞和中國西部可能也是史前文化的分佈綫。今後我們在東西史前文化之間,可以找到更多的文化遺存,它們一定會有若干的聯繫。

這篇考古調查是在安特生(Johan Gunnar Andersson,1874—1960)之後,中國學者較早地利用考古學研究的成果,對張騫出使西域之前的文化交流所作的科學考察。以後的學術研究也表明,裴文中先生在這篇報告中所作出的判斷具有科學性。依據史料中的記載,張騫第一次出使西域自大夏返回長安,正是沿羌中進入中原。可見在張騫出使西域之前,自青海進入西域的路綫已經存在。除此以外,裴文中先生還寫有《從古文化及古生物上看中日的古交通》[1],對上古時期的中日文化交流,進行了一定的探索。

(二)李濟與《試論中華文化的原始》

李濟先生是中國現代考古學的奠基人,也是中國第一位人類學博士。李濟先生畢生從事中國上古史的研究,20世紀40年代末赴臺以後,集中於殷墟的研究工作,晚年曾與弟子張光直(1931—2001)等撰寫《中國上古史》,惜書未成而溘然辭世。

《試論中華文化的原始》最早載於臺北《“中央”日報》1956年10月2日第六版,後收入《中國文明的開始》[2]。在這篇文章中,李濟先生將新石器時代到青銅時代在華北一帶陸續發現的文化現象分爲14類。其中,明確爲本土發明的有:骨卜與龜占,稻黍的種植,水牛的馴服,蠶桑的出現與發展,青銅業中大部分禮器與若干武器;明顯受外來文化影響的有:鑄銅業、車戰、以人殉葬、小麥;尚難斷定來源者有:水牛以外家畜的豢養,版築的營造方法,文字的開始,制陶技術,埋葬風俗,村落組織。在這篇文章中,李濟先生將遠古石器至商代中後期的文明加以分類比較,充分利用當時有限的考古材料,將中國文明置於廣闊的環境中加以分析研究。此外,李濟先生在《中國文明的開始》、《安陽》等著作中,對遠古至殷商時期的文化交流問題有充分的探討。綜合李濟先生的多部著作,我們可以大致認爲,殷代甚至更早的時期內,中國就已經與外部世界有著多方面的接觸。李濟先生這種科學的方法與態度以及一以貫之的愛國精神,永遠值得我們借鑒和學習。

---

① 原載《科學通報》23卷第12期,1978年。後收入《裴文中史前考古學論文集》,文物出版社,1987年。

② 李濟《中國文明的开始》,江蘇教育出版社,2005年。

(三)季羡林與《中國蠶絲輸入印度問題的初步研究》

季羡林先生(1911—2009)早年進入哥廷根大學,師從於德國學者瓦爾德施密特先生(Waldschmidt)教授與西克(Sieg)教授,學習梵文、巴利文、吐火羅文和東方學,歸國以後逐漸轉而研究中印關係史、印度學、敦煌吐魯番學和東方學,在中外文化交流研究的領域内,作出了突出的貢獻。

《中國蠶絲輸入印度問題的初步研究》最早連載於《歷史研究》,後收入《中印文化關係史論文集》[1]。這篇論文共分爲五部分,詳細考察了中國蠶絲的發現與傳播,並考證出中國蠶絲傳入印度的路綫共有五條,分别爲南海道、西域道、西藏道、緬甸道和安南道。在這篇文章中,季先生采擷了大量的古代文獻,並參佐以中原和西域等地的考古材料,其中還運用了許多語言知識,因此整篇文章“可謂‘言之鑿鑿’”,“有著十分精密的邏輯性”[2]。此外,季先生在先秦時期對外文化交流的研究中,還提出了許多重要的理論,並推出一些重要的成果。其中,他在《中印文化交流史》[3]和《中印智慧的匯流》[4]中,從考古、天文以及神話和傳説三個方面考察了先秦時期的中印文化交流。在《西域在文化交流中的地位》[5]中提出世界四大文化體系,並對敦煌和新疆對中外文化交流産生的重要作用作了高度的評價,還對先秦時期的海上交通有所推測。

(四)饒宗頤與《波斯塞種與Soma(須摩)——不死藥的來源探索》及《由出土銀器論中國與波斯、大秦早期之交通》

饒宗頤先生爲海内外著名學者,在歷史學、敦煌學、甲骨學、詞學、目録學、楚辭學、考古學及書畫學等領域都有卓越建樹,同時精通梵文與古印度文獻和楔形文字與西亞文獻,並在王國維“二重證據法”的基礎上,提出“三重證據法”[6],因此在學術研究中能夠高屋建瓴,點石成金,新意迭出。《饒宗頤二十世紀學術文集》卷七《中外關係史》,集中收録了饒先生相關論文20篇。其中《波斯塞種與Soma(須摩)——不死藥的來源探索》與收入卷六《史學》下的《不死(amṛtā)觀念與齊學——鄒衍書别考》兩文爲姊妹篇,都爲饒先生對先秦時期中、印、波斯之間文化交流研究的系列成果。在《鄒衍書别考》一文中,饒先生根據《梨俱吠陀》中的相關記載,結合中國古代文獻中記載的鄒衍延命方,指出戰國方士宋無忌之名與印度月神(Soma-

---

① 季羡林《中印文化關係史論文集》,三聯書店,1982年。
② 芮傳明《絲綢之路研究入門》,復旦大學出版社,2009年,第113頁。
③ 季羡林《中印文化交流史》,中國社會科學出版社,2008年。
④ 周一良主編《中外文化交流史》,河南人民出版社,1987年。
⑤ 《季羡林全集》第14卷,外語教學與研究出版社,2010年。
⑥ 《談三重法證據——十幹與立主》,《饒宗頤二十世紀學術文集》卷一,中國人民大學出版社,2009年。

ka)有一定聯繫,進而推測戰國時期燕齊方士與古印度文化有一定接觸。其後,饒先生在《波斯塞種與Soma(須摩)——不死藥的來源探索》中,進而引述大流士一世(Darius I,前558—前486)與薛西斯一世(Xerxes I,約前519—前465)時期的碑銘,結合山東、四川等地的出土材料,將不死藥(Soma)的傳播,與春秋戰國時期塞人(Saka)的遷徙聯繫起來,對春秋戰國時期中原與古印度和古波斯的文化交流進行了深入的考察。

《由出土銀器論中國與波斯、大秦早期之交通》是饒宗頤先生在先秦中外關係史領域内的又一篇力作。在這篇論文中,饒先生列舉了山東臨淄西漢齊王墓出土的波斯瓣形銀碗,依據上面所刻"三十三年"的字樣,考證出這件銀器必然造於秦始皇三十三年之前,因此先秦時期中原與國外往來的年代應該推前。其次又結合中外文文獻的相關記載,進而推測傳統文獻中所記載的佛教進入中原和化人(幻人)來華的年代,都可以推前。在這篇論文中,饒先生一邊利用出土文獻與傳統材料加以互證,另一方面,詳細爬梳先秦時期的各類文獻,尋求有用的材料,表現出豐厚的文獻考證功底。此外,饒先生還撰有《蜀布與Cīnapaṭṭa——論早期中、印、緬之交通》、《説卍(Svastika)——從青海陶文談遠古羌人文化》、《〈卍考〉續記》、《上古塞種史若干問題——〈于闐史叢考〉序》、《中國古代"脅生"的傳説》等,這些論文對先秦時期對外文化交流都有涉及,並體現出嚴謹的學風和開闊的眼光。總之,饒宗頤先生對先秦時期的對外文化交流的研究,對後世的學術研究而言,具有開創性的貢獻。

(五)陳炎與《海上絲綢之路與中外文化交流》

陳炎先生,1916年出生,北京大學東方學系教授,主要從事緬甸史、東南亞史和海上絲綢之路的研究。《海上絲綢之路與中外文化交流》是陳炎先生研究中國與東南亞之間的文化交流以及海上絲綢之路的一部論文集,這部著作曾於1996年由北京大學出版社出版,其後又有增訂。在這部論文集中,所收録的《中華民族海洋文化的曙光——河姆渡文化對探索海上絲綢之路起源的意義》、《中緬兩國歷史上的陸海交通和文化交流》和《中泰兩國歷史上的陸海交通和文化交流》等三篇論文,都曾涉及先秦時期的對外文化交流的相關内容,故於此略加申述。

《中華民族海洋文化的曙光——河姆渡文化對探索海上絲綢之路起源的意義》中,作者列舉了河姆渡文化遺址中的六支木槳、一件陶舟模型和大量的有段石錛,指出河姆渡人正是依靠這種造船工具,使河姆渡文化依次向舟山群島、臺灣島和菲律賓傳播。同時,陳炎先生依據舟山、臺灣等地出土的有段石錛、印紋陶和稻穀等出土文物,把中菲之間的文化聯繫上溯到新石器時期。

《中緬兩國歷史上的陸海交通和文化交流》中,陳炎先生結合緬甸民間流傳的"胞波"神話、緬甸出土的石器、銅器和青銅器等文物,以及緬甸本土的語言文字等材料,充分考察了先秦時期中緬之間的文化聯繫。

《中泰兩國歷史上的陸海交通和文化交流》中,作者同樣將中泰之間的文化交流的時間,由西漢上溯到先秦時期。總之,陳炎先生與日本學者三杉隆敏以及饒宗頤先生先後對海上絲綢之路進行研究,其中陳炎先生對此問題用力最多,也最爲集中,因此取得了豐厚的成績。

(六)李學勤與《商代通向東南亞的道路》

在研究中國上古史的當代學者中,李學勤先生可謂爲集大成者。李先生長期從事上古史、古文字學、考古學、簡帛學研究。他所主持的"夏商周斷代工程",融合了歷史學、考古學、古文獻學、古文字學、科技史、藝術史、學術思想史等學科,使東周以前的歷史更加明確。在此基礎上,李學勤先生提出"中國古代文明研究"之説[1],對中國上古史的研究給予科學的學術定位。

《商代通向東南亞的道路》一文最早載於《學術集林》卷一。在這篇文章中,作者首先引述了金正耀的《晚商中原青銅的礦料來源研究》和李曉岑的《商周中原青銅器礦料來源的再研究》兩文,指出在商代晚期,殷墟與西南之間存在一定的通道。其次,作者又介紹了河南、四川、香港和越南等地出土的牙璋,進一步指出,商代從中原到西南再到越南北部,存在一定的文化聯繫。此外作者還列舉了殷墟出土的大龜甲和卜甲上所黏著的紡織品,經有關學者研究,這些較大的龜甲和龜甲上所附的紡織物,都是來自於東南亞。基於上述認識,李學勤先生認爲在商代可能存在通往西南以及東南亞的道路,並進而推測了這條路綫的大致内容。此外,李學勤先生在《洛陽——絲綢之路的起點·序》[2]和《走出疑古時代》[3]中,對先秦時期的對外文化交流的相關内容都有論述,兹不贅述。

(七)林梅村與《絲綢之路考古十五講》

林梅村爲北京大學考古文博學院教授,長年深入西北地方進行考古調查,並多次赴日本、美國、英國、瑞典等國,調查流失海外的新疆文物和中亞死語言寫卷,近年主要從事西域出土文獻、絲綢之路考古和犍陀羅語的研究。林梅村研究領域廣闊,將歷史、考古和語言結合起來,在從事中外關係的中青年學者中,可謂是脱穎而出的一位。

《絲綢之路考古十五講》是北京大學組織編寫的《名家通識講座書系》叢書的一種。顧名思義,這部著作共分十五個部分介紹了歷史上的絲綢之路。其中,除第一講爲總論外,其餘十四講分别涉及草原之路、緑洲之路、海上絲綢之路、唐蕃古道、樓蘭文明、于闐文明、吐魯番文明、居延文明以及鄭和下西洋等内容。從時間跨度看,由遠古時期開始,至明代早期結束,基本囊括了絲綢之路文明的各個階段。在第一講中,林梅村在李希霍芬(Ferdinand von

---

① 李學勤《中國古代文明十講·序言》,復旦大學出版社,2005年。
② 洛陽市地方史志編纂委員會辦公室編《洛陽——絲綢之路的起點》,中州古籍出版社,1992年。
③ 李學勤《走出疑古時代》,長春出版社,2007年,第44—45頁。

Richthofen,1833—1905)和赫爾曼(Albert Herrmann)的基礎上,對絲綢之路提出了新的定義:古代和中世紀從黄河流域和長江流域,經印度、中亞、西亞聯結北非和歐洲,以絲綢貿易爲主要媒介的文化交流之路[1]。

在全書的第二至六講中,主要涉及先秦時期的對外文化交流,占到全書内容的三分之一。在這幾講中,作者充分利用世界各地出土的文物,並結合文獻材料的記載,對張騫出使西域以前,世界範圍内幾大文明的接觸和流通進行了系統的研究。此外,作者對以往論述較少的海上交通也做了詳細的考察,補充了以往研究的不足。

此外,林梅村先生還著有《西域文明——考古、語言、民族和宗教新論》、《古道西風:考古新發現所見中西文化交流》、《漢唐西域與中國文明》和《絲綢之路散記》等著作,其中都有涉及先秦時期對外文化交流的部分,充分表現出作者對這一領域的積極開拓。

結　語

通過以上三個部分的論述,我們大致可以勾勒出先秦時期對外文化交流的相關内容。早在張騫出使西域前,即西元前114年以前,在黄河流域和長江流域的廣大地域,就與東南亞、東亞、中亞和西亞的文明之間,存在一定的文化聯繫。在這些交流中,既有官方組織的聯繫,也有民間自發的接觸;既有主動開拓,也有被動接受;既有直接的影響,也有間接的吸收。隨著歷史研究的不斷深入,我們可以看出,先秦時期中外文明之間一定的物質文化交流和非物質文化交流都已經展開。儘管學術界對先秦時期一些文明要素的起源,如雙輪馬車、小麥等,還存在一定的爭議,單純依靠文獻或者考古的材料,都不足以對先秦時期文化交流的相關問題展開分析,但正如現代學術的奠基人胡適先生(1891—1962)所言:"現在先把古史縮短二三千年,將來等到金石學、考古學發達上了軌道以後,然後用地底下掘出的史料,慢慢地拉長東周以前的古史。"[2]

隨著考古學研究的深入,並與中國古代史的研究相結合,我們也可以將張騫出使西域之前的歷史向前推進一步。從前古史中被認爲是小説家言的内容,也被出土材料逐個證明爲實有所本。因此堅持歷史唯物主義和辯證唯物主義的統一,將中外古代典籍、近世出土文獻和近世出土文物結合起來,更加客觀、科學地對先秦時期的對外文化交流加以研究,是非常有意義的。

先秦時期,絲綢之路的主要路綫,即所謂的沙漠—緑洲路、草原路、海上絲綢之路都已開通,不同文明之間的交融也已經開始。我們大致認爲,其一,在張騫出使西域前,歐亞大陸各文明之間的接觸與交流,值得充分研究。其二,先秦時期各文明之間的接觸與交流,始於舊

① 林梅村《絲綢之路考古十五講》,北京大學出版社,2006年,第4頁。
② 顧頡剛編著《古史辨》第一册,上海古籍出版社,1982年,第22頁。

石器時代,形成於商代,至遲到春秋戰國時期,歐亞大陸各文明之間的文化交流,基本處於自覺,以絲綢爲中心的對外文化交流已經存在。其三,我們應該對先秦時期的對外交流給予恰當的學術評價。我們可以參考敦煌學上的"前敦煌時期",將先秦時期、準確地說是西元前114年之前的對外文化交流,歸於"前絲綢之路"時期的文化交流。

同時,我們應當更加審慎地解釋先秦時期歐亞大陸各個文明之間的接觸與交融。例如關於二十八宿的起源問題,竺可楨先生、季羡林先生、彭林先生以及日本學者新城新藏都提出了自己的看法,但是無論是中國起源説,還是印度起源説,我們都應有辯證認識的態度。正如卡爾·雅斯貝爾斯(Karl Jaspers,1883—1969)在《歷史的起源與目標》中所指出的那樣,在西元前800至西元前200年之間,尤其是西元前600至前300年間,北緯25度至35度間,世界範圍内各個文明都出現了偉大的精神導師——古希臘有蘇格拉底、柏拉圖、亞里士多德,以色列有猶太教的先知們,古印度有釋迦牟尼,中國有孔子、老子……他們提出的思想原則塑造了不同的文化傳統,也一直影響著人類的生活。而且更重要的是,雖然中國、印度、中東和希臘之間有千山萬水的阻隔,但它們在軸心時代的文化卻有很多相通的地方。

我們無法證明"軸心時代"的各位精神導師之間有一定的交流與聯繫,我們也無法證明他們之間完全不存在交流和影響。在世界範圍内分佈的各個人類文明,儘管有著人種、民族、風俗、語言等各方面的不同,但是他們極有可能在一定的時間内,創造近乎相同的文明成果。因此,我們在面對一定的考古和文獻材料時,應該盡可能關注到文明之間的各種聯繫,並加以細緻深入的分析,而不是武斷地認爲由一地向另一地的單向傳輸。

以小麥爲例,許多學者都依據考古發掘,認爲西亞最早的小麥出現於距今10000年以前,而中國最早的小麥則晚至距今3000左右年纔出現。再加上在《詩經》等典籍中,把小麥稱爲"來",因此學術界基本認爲小麥是來自西亞的產物。實際上,關於這個問題,大有重新考察的必要。其一,時間上的差距不足以説明文明間的傳播方向;其二,即使小麥從西亞傳播而來,其傳播的路綫也值得深入考察;其三,對於古代先民而言,對麥類的認識,最早是源於大麥與小麥的區别,還是源于麥類的成熟季節?因此,我們認爲《詩經》中所提到的"來"與"牟",不完全是來自域外的產物。其中,"牟"可能是域外文明傳播的產物,"來"基本可以認爲是中國本土的產物。此外,小麥傳播的路綫,對商周以後中國社會產生的影響等諸多問題,還值得我們進一步的思考。

由以上的分析我們可以看出,先秦時期的對外文化交流,有許多問題值得我們重新加以思考,並進行深入的分析。因此關於前絲綢之路的研究,還有大量的工作要做。

(甘肅省博物館李永平先生審閲了本文並補充了部分資料,特别感謝)

(中國　西北師範大學　復旦大學)

漢初羌中和羌中道考

鄭炳林　曹　紅

兩漢時期特别是西漢後期到東漢時期,中央政府的西北問題主要是羌,特别是東漢,羌一直是中央政府邊疆問題中重中之重,關於羌的研究學術界做了很多工作,但是還是有很多問題亟待解决,如羌中、羌中道就是其中没有解决的問題。《史記》、《漢書》、《後漢書》都記載到羌中、羌中道,稱氐置水、籍端水、呼蠶水、羌谷水即今黨河、疏勒河、北大河、張掖河(删丹河)等都從南羌中流出,分别流入其澤,或者注入居延海;而張騫出使西域往返設想旁南山經羌中,就是説在漢武帝收復河西四郡地之前,漢朝政府通西域必須經過羌中道,纔能到達。要瞭解羌中地理範圍,就需要瞭解羌在當時的地理分佈;要弄清楚羌中道的走向,就得解决羌中地理分佈問題。本文根據有關文獻記載,對兩漢時期的羌中和羌中道問題進行考訂,以解决我們研究的一些誤解與誤區。《史記》、《漢書》没有爲羌族立傳,羌的活動區域我們衹能根據零星的記載和《漢書・趙充國傳》有關記載情况分析,特别是根據《後漢書・西羌傳》的記載來推測西漢時期的羌族活動區域。羌中、羌中道以前學術界就這個問題没有作過任何研究,本文根據《史記》、《漢書》以及《後漢書》的有關記載,結合當時的實際情况,對這個問題進行力所能及的梳理。

一、兩漢時期羌族分佈區域與匈奴右地和羌中

羌中地域實際上就是羌族生活的地理分佈區域。漢朝初年西北地方的管轄範圍繼承秦代,主要有隴西郡、北地郡、上郡與羌胡分界,基本上是以秦長城爲界。這種狀況可以上溯到秦昭王,根據《史記・匈奴列傳》記載當時"於是秦有隴西、北地、上郡,築長城以拒胡"[1]。惠帝六年、七年匈奴連續入寇隴西郡狄道,兵鋒所及到達今臨洮[2]。漢文帝三年匈奴入居北地、河南爲寇[3]。"十四年冬,匈奴寇邊,殺北地都尉卬。遣三將軍軍隴西、北地、上郡,……於是以東陽侯張相如爲大將軍,建成侯董赫、内史欒布皆爲將軍,擊匈奴。匈奴走"[4]。這些都説明一個問題,隴西北部及北地、上郡是當時漢與匈奴分界地。而隴西郡西部西南是漢羌分界

---

① 《史記》卷一一〇《匈奴列傳》,第2885頁。

② 《漢書》卷三《高后紀》記載:"六年……匈奴寇狄道、攻阿陽。""七年冬十二月,匈奴入寇狄道,略二千餘人。"師古注:"狄道屬隴西。阿陽,天水之縣也。今流俗書本或作河陽者,非也。"阿陽,即今静寧,漢初屬隴西郡管轄。

③ 《漢書》卷四《文帝紀》記載,三年"五月,匈奴入居北地、河南爲寇。上幸甘泉,遣丞相灌嬰擊匈奴,匈奴去。發中尉材官屬衛將軍,軍長安"。

④ 《漢書》卷四《文帝紀》,第125—126頁。

地,漢羌以黄河及大夏河、洮河上游爲界,需要特别注意的是匈奴和羌族的分界。隴西郡南部是漢氐分界地。

到漢武帝收復河西及西域,漢胡及漢羌等疆界又發生很大變化,漢昭帝經營西羌設金城郡,漢管轄範圍拓展很多。漢初羌中地區又與匈奴右地相鄰,所以要解決羌中地域問題,就必須解決匈奴右地的管轄範圍,特别是與胡羌分界問題,是解決羌中的關鍵。《史記·大宛列傳》和《漢書·張騫傳》都記載到張騫從西域地區返回漢朝準備旁南山取道羌中,要解決羌中道的問題,首先必須解決羌中、南羌中和匈奴右地,即羌族在河西西域地區生活的區域、匈奴日逐王管轄下的渾邪王、休屠王駐牧地,所謂匈奴右地到底包括哪些地方。衹要解決了羌人生活的區域、匈奴右地的範圍,我們就可以由此判定羌中與羌中道的地區和路綫,衹要瞭解匈奴右地範圍,就對張騫時期的西北局勢有一個比較清晰的認識。匈奴日逐王和羌人是漢朝初年西北地方對漢朝威脅的最大勢力,漢朝爲解決匈奴的威脅,纔決定派張騫出使西域聯合大月氏對付匈奴,因此要弄清楚匈奴、羌人管轄範圍,就必須從秦末漢初西北疆界和羌、匈奴的活動範圍點滴資料中去爬梳考證。

匈奴右地是首先要解決的問題。匈奴右地,實際上就是解決匈奴西部活動範圍。我們要解決的有兩個問題,一個是匈奴人實際活動控制區,第二是附屬於匈奴的周邊地區。匈奴右地的記載,見載於《漢書·西域傳》記載:"其後驃騎將軍擊破匈奴右地,降渾邪、休屠王,遂空其地,始築令居以西,初置酒泉郡,後稍發徙民充實之,分置武威、張掖、敦煌,列四郡,據兩關焉。"[①]表明匈奴右地包括河西四郡即原渾邪王、休屠王管轄的在内。匈奴頭曼單于以子冒頓質於月氏,冒頓單于時"西擊走月氏"、"諸左方王將居東方,直上谷以往者,東接穢貉、朝鮮;右方王將居西方,直上郡以西,接月氏、氐、羌;而單于之庭直代、云中;各有分地,逐水草移徙"[②]。這樣匈奴右賢王管轄的地方就是上郡以西鄰接月氏、氐、羌者,氐、居住武都郡,羌居住河關西,月氏居住河西。漢文帝初年,匈奴罰右賢王使西求月氏而擊之,遂滅月氏,"定樓蘭、烏孫、呼揭及其旁二十六國,皆以爲匈奴"[③]。匈奴右地當以大月氏地爲主,《史記正義》引《括地志》云:"涼、甘、肅、延、沙等州地,本月氏國。"[④]匈奴佔領河西之後,以爲渾邪王和休屠王的轄地。霍去病兩次出隴西過焉支山、居延海,攻祁連山,滅匈奴數萬人,"其秋,單于怒渾邪王、休屠王居西方爲漢所殺虜數萬人,欲召誅之。渾邪王與休屠王恐,謀降漢,漢使驃騎將軍往迎之。渾邪王殺休屠王,並其衆降漢。凡四萬餘人,號十萬。於是漢已得渾邪王,則隴西、北地、河西益少胡寇,徙關東貧民處所奪匈奴河南、新秦中以實之,而減北地以西戍卒

① 《漢書》卷九六上《西域傳上》,第3873頁。
② 《史記》卷一一〇《匈奴列傳》,第2890—2891頁。
③ 《史記》卷一一〇《匈奴列傳》,第2896頁
④ 《史記》卷一一〇《匈奴列傳》,第2888頁

半"[1],"而漢置酒泉郡以鬲絶胡與羌通之路。漢又西通月氏、大夏,又以公主妻烏孫王,以分匈奴西方之援國"[2]。漢朝佔領河西設郡置守,元封六年之後,匈奴右地發生變化,根據《史記·匈奴列傳》記載"自此之後,單于益西北,左方兵直云中,右方直酒泉、敦煌郡"。這樣匈奴右地退縮到四郡以北地區[3]。爲了打通胡羌交通,匈奴于太初三年秋"又使右賢王入酒泉、張掖,略數千人"。爲消除匈奴威脅,漢朝一方面出兵西域消除匈奴勢力,另一方面出居延海對匈奴直接進行戰争,派李廣利、李陵等連續從酒泉、居延海出兵,互有勝負,但是解除了匈奴對河西的威脅。

匈奴右地在漢宣帝時期西部延伸到哪裏,我們根據《漢書·匈奴傳》記載地節三年:"其明年,西域城郭共擊匈奴,取車師國,得其王及人衆而取。單于復以車師王昆弟兜莫爲車師王,收其餘衆東徙,不敢居故地。而漢益遣屯士分田車師地以實之。"[4]表明車師國,不僅僅是漢朝後期,就是漢初也附屬於匈奴。另外我們根據《漢書·西域傳》記載:

> 西域諸國大率土著,有城郭田畜,與匈奴、烏孫異俗,故皆役屬匈奴。匈奴西邊日逐王置僮僕都尉,使領西域,常居焉耆、危須、尉黎間,賦稅諸國,取富給焉。[5]

這樣我們就有一個大致的認識,即匈奴右地,就是直上郡以西屬於右賢王管轄的領地,西邊到車師國及其匈奴日逐王童僕都尉管轄之焉耆、危須、尉黎等地,而役屬於匈奴的還包括烏孫等國。南部管轄範圍西起鹽澤,河西走廊旁南山北,東到金城。

至於西漢羌族的活動區域,記載最多的是《漢書·趙充國傳》。在《漢書》和《史記》的記載中我們有這樣幾個概念問題需要搞清楚,一個是羌中,一個是南羌中,這些問題的解決對我們考證羌中道都十分重要。羌族活動範圍對確定羌中範圍非常重要,張騫出使西域的出發地點是隴西郡,隴西郡應當是羌族活動的東部邊地。《史記·李將軍列傳》記載李廣:"吾嘗爲隴西守,羌嘗反,吾誘而降,降者八百人,吾詐而同日殺之。"[6]表明隴西郡是漢收復河西前與羌人鄰接地區。

羌族的生活區域西部在鹽澤一帶,這裏有婼羌等羌族部落。漢代敦煌陽關西南地區是羌人活動區域,這裏居住的主要屬於小月氏人種的羌俟狼何。《漢書·趙充國傳》記載:"後月

① 《史記》卷一一〇《匈奴列傳》,第2909頁;《漢書·匈奴傳》記載同。

② 《史記》卷一一〇《匈奴列傳》,第2913頁;《漢書·匈奴傳》亦記載:"而西置酒泉郡以隔絶胡與羌通之路。又西通月氏、大夏,又以翁主妻烏孫王,以分匈奴西方之援國。"

③ 《史記》卷一一〇《匈奴列傳》,第2914頁;《漢書·匈奴傳》亦記載:"自是後,單于益西北,左方兵直云中,右方兵直酒泉、敦煌郡。"

④ 《漢書》卷九四《匈奴傳》,第3788頁。

⑤ 《漢書》卷九六上《西域傳上》,第3872頁。

⑥ 《史記》卷一〇九《李將軍列傳》,第2874頁。

餘,羌侯狼何果遣使至匈奴藉兵,欲擊鄯善、敦煌以絶漢道。充國以爲'狼何,小月氏種,在陽關西南,勢不能造此計,疑匈奴使已至羌中,先零、罕、開乃解仇作約。到秋馬肥,變必起矣。宜遣使者行邊兵豫爲備,敕視諸羌,毋令解仇,以發覺其謀'。"[1]陽關,在漢龍勒縣即今敦煌陽關鎮,是敦煌主要關隘,《漢書・西域傳》記載:"自玉門、陽關出西域有兩道。從鄯善傍南山北,波河西行至莎車,爲南道。""出陽關,自近者始,曰婼羌。婼羌國王號去胡來王。去陽關千八百里,去長安六千三百里,辟在西南,不當孔道。……隨畜牧水草,不田作,仰鄯善、且末穀。"[2]《漢書・西域傳》又記載:"又去胡來王唐兜,國比大種赤水羌,數相寇,不勝,告急都護。都護但欽不以時救助,唐兜困急,怨欽,東守玉門關。玉門關不内,即將妻子人民千餘人亡降匈奴。"[3]婼羌與大種赤水羌和狼何羌相毗鄰,而婼羌與樓蘭相鄰,鹽澤就在樓蘭東部,因此鹽澤是羌族生活的最西端,也是後來羌胡交關的必經之地。

鄯善是出敦煌陽關之後經過的第一個地點,而婼羌在鄯善之南山脈中,婼羌是否就是西羌狼何所在?我們從生活的方式爲隨畜牧逐水草看,應當是一樣,生活的區域所在的方位也基本接近,很可能婼羌就是狼何羌。關於這一點我們還可以從其他文獻得到證實,根據P.5034《沙州圖經》記載石城鎮到敦煌的兩條道路:"一道南路,其□□□□(鎮東去屯)城一百八十里,從屯城取磧路,由西關向沙州一千四百里,總有泉七所,更無水草。其鎮去沙州一千五百八十里。一道南路,從鎮東去沙州一千五百里,其路由古陽關向沙州,多緣險隘,泉有八所,皆有草,道險不得夜行,春秋二時雪滁,道閉不通。""一道南去山八十里,已南山險,即是吐谷渾及吐蕃境。一道北去焉耆一千六百里,有水草,路當蒲昌海。西度(渡)計戍河。一道東南去薩毗城四百八十里。"[4]婼羌生活的地區大概就是從石城鎮南去山八十里所謂吐蕃吐谷渾生活區域,包括薩毗城在内。

婼羌是羌與匈奴交往的主要孔道,這一點我們還可以由羌與匈奴交往路綫上看出,《漢書・趙充國傳》記載:"間者匈奴困於西方,聞烏桓來保塞,恐兵復從東方起,數使使尉黎、危須諸國,設以子女貂裘,欲沮解之。"[5]就因爲尉黎、危須處於羌與匈奴南北交往的孔道上。尉黎、危須在焉耆境内,是石城鎮經過這裏通往吐魯番往北到匈奴地區的主要孔道,匈奴打通這條路的目的就是溝通與羌人的聯繫,而聯繫的首要種落就是位於陽關西南的婼羌。漢代羌侯狼何往匈奴藉兵欲擊鄯善、敦煌以絶漢道,要達到這一點,必須具備很多條件:第一,狼何必然與敦煌、鄯善地域鄰接,不然没有辦法出兵攻打這兩個地區,婼羌可以滿足這個條件,婼羌位於敦煌陽關西南一千八百里,婼羌"西北至鄯善,乃當道云"。第二,狼何羌便於與匈

---

① 《漢書》卷六九。

② 《漢書》卷九六。

③ 《漢書》卷九六下《西域傳下》,第3925頁。

④ 《敦煌地理文書匯輯校注》,甘肅教育出版社,1989年,第48頁。

⑤ 《漢書》卷六九。

奴交往，婼羌也具備這種條件，婼羌北與鄯善鄰接，鄯善之北有道路通焉耆，而這裏是匈奴一直準備打通的南北交通道路，特别是匈奴從沙陰、鹽澤、長阬到羌中，首先經過的地區就是陽關西南的狼何羌，這個地區就是婼羌。第三，狼何地接敦煌陽關，也就是説在敦煌西南山脈，而婼羌正好就在這一帶。S.5448《敦煌録》記載："金鞍山，在沙山西南，經夏常有雪，山中有神祠，甚靈，人不敢近，每歲土主望祀，獻駿馬，驅入山中，稍近，立致雷電風雹之患。"所謂土主，就是這裏居住的土著民族，顯然不屬於敦煌歸義軍政權管轄，在漢代當屬於狼何生活區域。婼羌地區是塔里木盆地與柴達木盆地交通路綫經過這裏，可以通過嘎斯口進入青海境内，也可以經由阿雅格庫木庫勒連通兩地。

狼何羌生活區域應當在阿爾金山山脈北山麓地帶，也就是今天甘肅阿克塞哈薩克自治縣管轄區域及新疆的若羌縣南部，實際上陽關到石城鎮的南道，"多緣險隘，泉有八所，皆有草，道險不得夜行，春秋二時雪滌，道閉不通"就是描寫這條道路的情況，可能匈奴與羌的交往，不會完全沿著這條道路走向行進，但是除了起點和終點之外，它的基本走向應當近似。其次由阿克塞縣治團結以西是阿爾金山山麓地帶，也是阿克塞縣的主要牧區，呈荒漠草原景象。阿克塞縣的安南壩鄉經濟以畜牧爲主，這裏漢屬敦煌龍勒縣、唐屬壽昌縣管轄。阿爾金山一般海拔3500—4500米，有不少山峰在5000米以上，上有現代冰川分佈，北麓山勢陡峻，3500米以下爲山前沖積扇，屬於荒漠景觀。敦煌文獻記載龍勒山和龍勒泉都在這裏，表明古代敦煌地區西行路綫經由這裏，由於這裏道路難行，一般都取道往北，因此這條往昔道路就棄之不用。

鹽澤北是車師，西北是匈奴管轄範圍。關於這一點我們可以從新道的開拓中得到證實。"元始中，車師後王國有新道，出五船北，通玉門關，往來差近，戊己校尉徐普欲開以省道里半，避白龍堆之阸。車師後王姑句以道當爲拄置，心不便也。地又頗與匈奴南將軍地接，普欲分明其界然後奏之，召姑句使證之，不肯，繫之"[1]。新道，《三國志·魏書·烏丸鮮卑東夷傳》裴松之注引《魏略西戎傳》有記載："從玉門關西北出，經横坑，辟三隴沙及龍堆，出五船北，到車師界戊己校尉所治高昌，轉西與中道合龜兹，爲新道。"[2]可能就是出玉門關直接到吐魯番，與唐代的大海道路綫接近[3]。漢代這條道路與匈奴管轄區鄰接，也是河西四郡設置後羌胡分界綫。

羌族生活西部區域的確定，我們還可以從《三國志·魏書·烏丸鮮卑東夷傳》裴松之注引《魏略西戎傳》的記載中得到證實："敦煌西域之南山中，從婼羌西至葱嶺數千里，有月氏餘種葱茈羌、白馬、黄牛羌，各有酋豪，北與諸國接，不知道里廣狹。傳聞黄牛羌各有種類，孕身

---

① 《漢書》卷九六下《西域傳下》，第3924頁

② 《三國志》卷三〇《魏書·烏丸鮮卑東夷傳》，第859頁

③ 唐西州至敦煌的大海道，見載於敦煌文獻P.2009《西州圖經》："大海道，右道出柳中縣界，東南向沙州一千三百六十里，常流沙，人行迷誤，有泉井鹹苦，無草，行旅負水擔糧，履踐沙石，往來困弊"

六月生,南與白馬羌鄰。"①敦煌西域的南山中,就是指生活在樓蘭之南婼羌附近的羌族部落,除了狼何、赤水羌種落外,還有葱茈羌、白馬、黄牛等羌種落。

婼羌以東的南山屬於羌族的活動區域,這也可以從《漢書·地理志》的記載中得到印證,敦煌郡的南籍端水和氐置水,酒泉郡的呼蠶水和張掖郡的羌谷水都發源於羌中:

> 冥安,南籍端水出南羌中,西北入其澤,溉民田。
>
> 龍勒……氐置水出南羌中,東北入澤,溉民田。
>
> 福禄。呼蠶水出南羌中,東北至會水入羌谷。
>
> 觻得……羌谷水出羌中,東北至居延入海,過郡二,行一千一百里。②

這些記載給了我們一個清楚地理概念,即敦煌、酒泉、張掖三郡源於祁連山的河流都稱之爲源於南羌中,就是説祁連山脈中羌族人生活的地方就是南羌中。除了南羌中的説法,還有西羌中。《漢書·地理志》記載隴西郡羌道"羌水出塞外,南至陰平入白水",臨洮"洮水出西羌中,北至枹罕東入河"。而金城郡枹罕是罕羌侯邑,臨羌西有卑和羌③。而武威郡之姑臧"南山,谷水所出,北至武威入海",蒼松"南山,松陕水所出,北至揟次入海"④。皆言出南山,而不説出南羌中,這些河流河道較短,還没有進入羌族地區,表明這裏在當時還不是羌族人活動區域。通過這些探討,大概可以確定,羌中就是羌族人生活的區域,南羌中、西羌中,就是南出羌中或者西出羌中。漢初的羌中地域範圍,東起隴西郡西南黄河及洮河、大夏河中游地區;西至婼羌、狼何羌和赤水羌,即鹽澤以東地區;北起以祁連山脈西部北麓、東部以祁連山冷龍嶺爲界。

二、漢代張騫西行的羌中道考

羌中道,是《史記·大宛列傳》和《漢書·張騫傳》記載張騫設想西行所取之道路,這條道路由於張騫往返被匈奴所得没有走成,後來隨著休屠王和渾邪王投降漢朝,以及河西四郡的設置而失去價值,因此羌中道是一條存在但是没有使用的中西交通道路。這條道路的走向、起至,學術界都没有相應的研究,我們根據《漢書》、《史記》的相關記載對其進行相應的考證,將羌中道的歷史原貌展現在學術界的面前。

《史記·大宛列傳》記載:

---

① 《三國志》卷三〇《魏書·烏丸鮮卑東夷傳》,第859頁。
② 《漢書》卷二八下《地理志下》敦煌郡、酒泉郡、張掖郡條,第1613—1614頁。
③ 《漢書》卷二八下《地理志下》,第1610—1611頁。
④ 《漢書》卷二八下《地理志下》,第1612頁。

是時天子問匈奴降者,皆言匈奴破月氏王,以其頭爲飲器,月氏遁逃而常怨仇匈奴,無與共擊之。漢方欲事滅胡,聞此言,因欲通使。道必更匈奴中,乃募能使者。騫以郎應募,使月氏,與堂邑氏(故)胡奴甘父具出隴西。經匈奴,匈奴得之,傳詣單于。單于留之,曰:"月氏在吾北,漢何以得往使?吾欲使越,漢肯聽我乎?"留騫十餘歲,與妻,有子,然騫持漢節不失。[①]

《正義》曰:"涼、甘、肅、瓜、沙等州,本月氏國之地,《漢書》云'本居敦煌、祁連間'是也。"[②]從這個記載我們可以得到這樣一些認識,大月氏原來居住應當是河西地區,東起涼州西到沙州,匈奴佔領了河西地區之後,大月氏退出河西進入中亞地區。儘管漢朝具有隴西郡,但是要到大月氏舊地須通過匈奴控制的河西地區和天山南北麓,因此單于説月氏在吾北,實際上在河西及塔里木盆地的西北地方,但是河西地區是前往大月氏的必經之地。河西走廊北部有走廊北山以及沙漠地區,爲匈奴控制區;走廊南山是祁連山脈,漢代是研、罕羌的生活地帶,走廊緑洲地帶,水草豐美,交通便捷,爲匈奴渾邪王和休屠王的控制地區。要穿越河西走廊,要麽走匈奴控制區,要麽經過羌族控制地即祁連山脈。所以《史記·大宛列傳》記載:"今使大夏,從羌中,險,羌人惡之,少北,則爲匈奴所得。"[③]《漢書·張騫傳》有相同的記載:"今使大夏,從羌中,險,羌人惡之;少北,則爲匈奴所得;從蜀,宜徑,又無寇。"[④]從羌中經過,須克服兩種因素,第一自然的因素,即祁連山的高山深谷,道路非常危險;第二人爲因素,即需要羌族的同意,決定於漢朝同羌族的關係,應當説不是很好,所以這裏用了羌人惡之,所以張騫兩次經過河西地區寧願冒著被匈奴捉住的危險,也不願走羌中道。因此從這些記載得知,羌中道實際上就是經過羌族控制區的道路。

《史記·大宛列傳》記載張騫從大月氏回來準備走羌中道:

留歲餘,還,並南山,欲從羌中歸,復爲匈奴所得。留歲餘,單于死,左谷蠡王攻其太子自立,國内亂,騫與胡妻及堂邑父俱亡歸漢。漢拜騫爲太中大夫,堂邑父爲奉使君。[⑤]

《史記正義》亦記載:

南山即連終南山,從京南東至華山過河,東北連延至海,即中條山也。從京南連接

① 《史記》卷一二三,第3157頁。
② 《史記》卷一二三,第3166頁。
③ 《史記》卷一二三,第3166頁。
④ 《漢書》卷六一《張騫傳》,第2690頁。
⑤ 《史記》卷一二三,第3159頁。

至葱嶺萬餘里,故云"並南山"也。《西域傳》云"其南山東出金城,與漢南山屬焉"。[1]

《漢書·李廣利傳》記載:

留歲餘,還,並南山,欲從羌中歸,復爲匈奴所得。留歲餘,單于死,國内亂,騫與胡妻及堂邑父俱亡歸漢。拜騫爲太中大夫,堂邑父爲奉使君。[2]

這裏給我們一個很清晰的地理概念或者地理範圍認識,就是南山,從漢金城郡往西域的南山,就是河西走廊南山祁連山。《漢書·西域傳》記載:"其南山,東出金城,與漢南山屬焉。其河有兩源:一出葱嶺山,一出于闐。于闐在南山下,其河北流,與葱嶺河合,東注蒲昌海,蒲昌海,一名鹽澤也,去玉門、陽關三百餘里。"[3]從這些記載我們大概可以得到這樣一些認識,從葱嶺以東,塔里木盆地南沿的昆侖山、阿爾金山和河西走廊南部的祁連山,往東一直到金城郡,都可以稱之爲南山。金城郡以東到關中南部的秦嶺,爲漢南山。並南山,就是旁南山而行。欲從羌中歸,即準備從祁連山中穿過,但是没有走得通。再次爲匈奴所得,很可能就是行走的路綫有問題,正像張騫説的那樣"少北,則爲匈奴所得",這既是張騫描述河西局勢,也是對他兩次被匈奴所得事件原因的總結。《史記·大宛列傳》記載:"大宛在匈奴西南,在漢正西,去漢可萬里……其北則康居,西則大月氏,西南則大夏,東北則烏孫,東則扜罙、于闐……而樓蘭、姑師邑有城郭,臨鹽澤。鹽澤去長安可五千里。匈奴右方居鹽澤以東,至隴西長城,南接羌,鬲漢道焉。"[4]匈奴控制區域,主要是蒲昌海以東到隴西郡長城,南接祁連山中的南山羌。可以推測出來,張騫從大月氏回來行程要麽從輪臺、姑師,經樓蘭往東,要麽從大宛經扜罙、于闐、樓蘭往東,他再次被匈奴所得應當發生在羅布泊以東的地方。

這個區域根據《漢書·趙充國傳》等記載,生活著研、罕等羌族部落。欲從羌中歸,就是準備走羌中道回到隴西郡,但是還是爲匈奴所捉住。

《史記·大宛列傳》記載:

始月氏居敦煌、祁連間,及爲匈奴所敗,乃遠去,過宛,西擊大夏而臣之,遂都嬀水北,爲王庭。其餘小衆不能去者,保南山羌,號小月氏。

《正義》曰:

---

① 《史記》卷一二三《大宛列傳》,第3159頁。
② 《漢書》卷六一《張騫傳》,第2689頁。
③ 《漢書》卷九六上《西域傳上》,第3871頁。
④ 《史記》卷一二三《大宛列傳》,第3160頁。

初,月氏居敦煌以東,祁連以西。敦煌郡今沙州。祁連山在甘州西南。①

這裏又提出一個概念,就是南山羌。月氏人在匈奴的打擊下舉族西遷到中亞地區,不能跟隨一起遷徙的也從河西走廊退出,進入河西走廊南山,即原來羌人居住區,南山羌,實際上就是指南羌中,或者羌中,因爲他們生活的地區實在河西走廊以南山區,所以稱之爲南山羌或者南羌中。

漢朝政府打敗匈奴之後,安置河西地區,"其明年,渾邪王率其民降漢,而金城西並南山至鹽澤空無匈奴"②。"是後天子數問騫大夏之屬。騫既失侯,因言曰:'臣居匈奴中,聞烏孫王號昆莫,昆莫之父,匈奴西邊小國也。匈奴攻殺其父,而昆莫生,棄於野……今單于新困於漢,而故渾邪地空無人。蠻夷俗貪漢財物,今誠以此時而厚幣賂烏孫,招以益東,居故渾邪之地,與漢結昆弟,其勢宜聽,聽則是斷匈奴右臂也。既連烏孫,自其西大夏之屬皆可招來而爲外臣。'"③另外《漢書·張騫傳》記載:"其秋,渾邪王率衆降漢,而金城、河西(西)並南山至鹽澤,空無匈奴。"顏師古注:"並音步浪反。"④《漢書·李廣利傳》記載:"初置酒泉郡,以通西北國。""樓蘭、姑師小國,當空道,攻劫漢使王恢等尤甚……明年,擊破姑師,虜樓蘭王。酒泉列亭鄣至玉門矣。"⑤

漢朝的這個謀劃由於烏孫不願東遷而擱淺,漢朝政府纔開始移民實邊設置郡縣進行管理,《史記·大宛列傳》記載:"而西北道酒泉抵大夏,使者既多,而外國益厭漢幣,不貴其物。"爲了便於經營西域,"於是酒泉列亭鄣至玉門矣"⑥。《集解》:"韋昭曰:'玉門關在龍勒界。'"《索引》:"韋昭云:'玉門,縣名,在酒泉。又有玉關,在龍勒也。'"《正義》:"《括地志》云:'沙州龍勒山在縣南百六十里,玉門關在縣西北百八十里。'"⑦就説是漢朝政府擊敗匈奴取得河西,最早設置的行政建制是酒泉,這樣酒泉以西到玉門關都屬酒泉的管轄範圍,纔有酒泉抵大夏之説。這樣無論出伊吾道或者經白龍堆道,都在酒泉管轄範圍之内。

其次我們還要解決一個問題,就是張騫等人酒泉西行路綫經過哪裏,是走伊吾道還是走鄯善道,《史記·大宛列傳》記載:

其明年,擊姑師,破奴與輕騎七百餘先至,虜樓蘭王,遂破姑師。⑧

---

① 《史記》卷一二三,第3162頁。
② 《史記》卷一二三《大宛列傳》,第3167頁。
③ 《史記》卷一二三《大宛列傳》,第3168頁。
④ 《史記》卷六一《張騫傳》,第2691頁。
⑤ 《史記》卷六一《張騫傳》,第2694—2695頁。
⑥ 《史記》卷一二三《大宛列傳》,第3172頁。
⑦ 《史記》卷一二三《大宛列傳》,第3172頁。
⑧ 《史記》卷一二三《大宛列傳》,第3171頁。

行軍路綫從敦煌西行經樓蘭，然後北上到姑師等地。鹽澤在樓蘭附近，也是必經之地。《史記·大宛列傳》記載：

宛國饒漢物，相與謀曰："漢去我遠，而鹽水中數敗，出其北有胡寇，出其南乏水草。又且往往而絶邑，乏食者多。漢使數百人爲輩來，而常乏食，死者過半，是安能致大軍乎？無奈我何。且貳師馬，宛寶馬也。"遂不予漢使。[①]

《漢書·張騫傳》記載相同：

宛國饒漢物，相與謀曰："漢去我遠，而鹽水中數有敗，出其北有胡寇，出其南乏水草，又且往往而絶邑，乏食者多。漢使數百人爲輩來，常乏食，死者過半，是安能致大軍乎？且貳師馬，宛寶馬也。"遂不予漢使。[②]

這條記載説明當時與西域交通路綫經過敦煌走鹽水，鹽水，根據《史記正義》記載："孔文祥云：'鹽，鹽澤也。言水廣遠，或致風波，而數敗也。'裴矩《西域記》云：'載西州高昌縣東，東南去瓜州一千三百里，並沙磧之地，水草難行，四面危，道路不可准記，行人唯以人畜骸骨及駝馬糞爲標驗。以其地道路惡，人畜即不約行，曾有人於磧内時聞人唤聲，不見形，亦有歌哭聲，瞬息之間不知所在，由此數有死亡，蓋魑魅魍魎也。'"[③]鹽水就是鹽澤，即今羅布泊，表明當時的行程路綫是經過鹽澤的。關於這一點我們還可以由貳師將軍李廣利征大宛的行軍路綫得到證實："貳師將軍軍既西過鹽水，當道小國恐，各堅城守，不肯給食。攻之不能下。下者得食，不下者數日則去。比至郁成，士至者不過數千，皆饑罷。攻郁成，郁成大破之，所殺傷甚衆。"[④]《漢書·李廣利傳》記載基本相同："既西過鹽水，當道小國各堅城守，不肯給食，攻之不能下。下者得食，不下者數日則去。比至郁成，士財有數千，皆饑罷。攻郁成城，郁成距之，所殺傷甚衆。"[⑤]鹽水爲羅布泊，而郁成大約在貳師城西北。第二次征大宛，經過侖頭居城而去，侖頭即輪臺。漢平西域之後的安置，也表明敦煌以西的行軍路綫：

而漢發使十餘輩至宛西諸外國，求奇物，因風覽以伐宛之威德。而敦煌置酒泉都尉；西至鹽水，往往有亭。而侖頭有田卒數百人，因置使者護田積粟，以給使外國者。[⑥]

---

① 《史記》卷一二三《大宛列傳》，第3174頁。
② 《漢書》卷六一《張騫傳》，第2697頁。
③ 《史記》卷一二三《大宛列傳》，第3175頁。
④ 《史記》卷一二三《大宛列傳》，第3175頁。
⑤ 《漢書》卷六一《李廣利傳》，第2699頁。
⑥ 《史記》卷一二三《大宛列傳》，第3179頁。

《史記集解》認爲敦煌有淵泉縣,或者酒字當爲淵字[1]。漢敦煌郡淵泉縣在今瓜州雙塔、布隆吉鎮一帶。漢於敦煌設置西部都尉,因當時没有設置敦煌郡,故設置都尉爲酒泉都尉,即後來西部都尉的前身。

漢朝征伐大宛的行軍路綫,很可能不是張騫從西域返回的路綫,張騫返回的路綫第一要旁南山,第二要避開匈奴控制區。根據《漢書・西域傳》記載:

> 自玉門、陽關出西域有兩道。從鄯善旁南山北,波河西行至莎車,爲南道;南道西踰葱嶺則出大月氏、安息。自車師前王廷隨北山,波河西行至疏勒,爲北道;北道西踰葱嶺則出大宛、康居、奄蔡焉。西域諸國大率土著,有城郭田畜,與匈奴、烏孫異俗,故皆役屬匈奴。匈奴西邊日逐王置僮僕都尉,使領西域,常居焉耆、危須、尉黎間,賦税諸國,取富給焉。[2]

張騫是直接從大宛返回,因此他的返回路綫不可能走北道經龜兹、姑師或者焉耆、危須、尉黎等地,因爲焉耆、危須、尉黎駐守有匈奴日逐王設置的僮僕都尉,是匈奴控制區。與焉耆相鄰的車師,當時也被匈奴所控制,漢武帝天漢二年派兵擊車師,"匈奴遣右賢王將數萬騎救之,漢兵不利,引去"。征和四年遣開陵侯將樓蘭、尉黎、危須等六國兵擊車師,車師降服。"及烏貴立爲王,與匈奴結婚姻,教匈奴遮漢道通烏孫者。"[3]可以肯定,車師前後部,都臣屬於匈奴,而且關係比較密切。

大宛地接于闐,而南道從于闐旁南山北東至鄯善、陽關,因此張騫回來如果不想再次被匈奴捉住,衹能取道于闐。所以張騫向漢武帝彙報時講到的並南山,就是指從于闐到羅布泊的行程。從羅布泊之後就進入設想的羌中道。關於這一點我們還可以從《漢書・西域傳》記載得到相關資訊:

> 疏勒國……南至莎車五百六十里。有市列,西當大月氏、大宛、康居道也。[4]
> 又漢使烏孫,乃出其南,抵大宛、月氏,相屬不絶。[5]

大宛、康居、大月氏等道路經由疏勒到莎車,莎車東爲于闐,漢南道就旁南山波河到陽關。張騫時期設想的並南山從羌中歸,應當是走這條道路。

---

① 《史記》卷一二三《大宛列傳》,第3179頁。
② 《漢書》卷九六上《西域傳上》,第3872頁。
③ 《漢書》卷九六下《西域傳下》,第3922頁。
④ 《漢書》卷九六上《西域傳上》,第3898頁。
⑤ 《漢書》卷九六下《西域傳下》,第3903頁。

我們推測張騫從西域返回再次被匈奴所得的地點應當是樓蘭一帶，雖然匈奴在樓蘭沒有駐軍設官，但是樓蘭對匈奴的依附程度還是很緊的。漢朝佔領河西之後，"初，武帝感張騫之言，甘心欲通大宛諸國，使者相望於道，一歲中多至十餘輩。樓蘭、姑師當道，苦之，攻劫漢使王恢等，又數爲匈奴耳目，令其兵遮漢使……樓蘭既降服貢獻，匈奴聞，發兵擊之。於是樓蘭遣一子質匈奴，一子質漢"[①]。樓蘭在漢朝統一河西之後仍然兩屬於匈奴與漢朝，那麼在張騫通西域時期，毫無疑問，樓蘭是臣屬於匈奴的。《漢書·西域傳》記載匈奴有地到鹽澤，鹽澤在樓蘭東北，屬於樓蘭的管轄範圍。

通過以上研究考證我們得知，在漢代打敗匈奴收復河西之前，漢朝政府與西域之間聯繫存在一條道路，即羌中道，這條道路走向和經過地區，從漢隴西郡出發，經過羌人控制的祁連山山脈到鹽澤，然後旁阿爾金山、昆侖山北麓西行到于闐，翻越葱嶺進入中亞地區。雖然這條道路一直沒有使用，主要原因在於道險難行、羌人惡之，但是它卻是事實存在的一條道路。隨著漢朝收復河西設立四郡兩關之後，這條道路失去其存在的意義，衹有居住在祁連山中的羌人要和匈奴聯合反漢時纔重新啟動。

三、漢代胡羌交關對羌中道的起用

羌中和羌中道，在漢代收復河西設四郡置兩關之後發生了很大變化，這種變化主要體現第一羌人活動的區域即羌中發生變化，第二羌中道使用的主體發生了變化。根據《漢書·西域傳》的記載："漢興至於孝武，事征四夷，廣威德，而張騫始開西域之跡。其後驃騎將軍擊破匈奴右地，降渾邪、休屠王，遂空其地，始築令居以西，初置酒泉郡，後稍發徙民充實之，分置武威、張掖、敦煌，列四郡，據兩關焉……於是自敦煌西至鹽澤，往往起亭，而輪臺、渠犁皆有田卒數百人，置使者校尉領護，以給使外國者。"[②]《後漢書·西羌傳》記載："及武帝征伐四夷，開地廣境，北卻匈奴，西逐諸羌，乃度河、湟，築令居塞；初開河西，列置四郡，通道玉門，隔絶羌胡，使南北不得交關。"[③]河西四郡設置之後，漢朝與西域間的交通道路打通，羌中道對漢朝來説失去它的作用。河西四郡的設置，割絶羌胡，使南北不得交關，羌與匈奴間的來往就變得越來越困難，爲了打破這種格局，羌族各個部落間解仇聯盟，並聯合匈奴對付漢朝政府，而他們聯繫的路綫就是原來的羌中道。

從漢武帝派趙充國經營西羌到漢昭帝設置金城郡，西羌的範圍大大縮小，羌中的地理範圍已經不能同原先的範圍相提並論了。河湟地區歸附屬於漢朝政府，羌族活動範圍已經向西南退縮很大，很多地方已經不能連成一片，因此《漢書·地理志》記載的南羌中，僅指河西

① 《漢書》卷九六上《西域傳上》，第3876—3877頁。
② 《漢書》卷九六上《西域傳上》，第3873頁。
③ 《後漢書》卷八七《西羌傳》，第2876頁。

南部祁連山内羌人居住區。

羌人從設置河西四郡之後，爲聯合匈奴建立反漢聯盟，加强他們之間的聯繫多次派出使節，這些使節行走的路綫就是原先的羌中道。《後漢書·西羌傳》記載漢武帝設置河西四郡之後：

> 時先零羌與封養牢姐種解仇結盟，與匈奴通，合兵十餘萬，共攻令居、安故，遂圍枹罕。漢遣將軍李息、郎中令徐自爲將兵十萬人擊平之。始置護羌校尉，持節統領之。羌乃去湟中，依西海、鹽池左右。漢因山爲塞，河西地空，稍徙人實之。[1]

這裏記載羌與匈奴通，交通的綫路由於河西被漢朝控制，並築亭鄣至玉門關，所以衹能繞道蒲昌海進行。西海指青海湖，而鹽池，唐李賢注認爲"金城郡臨羌縣有鹽池也"，我們根據當時羌人活動範圍，西邊達到了蒲昌海附近的若羌，這個鹽池和《史記》等記載的鹽水一樣，都是指鹽澤，即蒲昌海，不然地域就顯得過於狹窄。

胡羌交往從漢武帝設置河西四郡就變得越來越困難，匈奴力圖打破這種局面，曾多次派軍隊對河西張掖郡和酒泉郡進行戰争。《漢書·匈奴傳》記載：

> 明年(元鳳三年)，單于使犁汙王窺邊，言酒泉、張掖兵益弱，出兵試擊，冀可復得其地。時漢先得降者，聞其計，天子詔邊警備。後無幾，右賢王、犁汙王四千騎分三隊，入日勒、屋蘭、番和。張掖太守、屬國都尉發兵擊，大破之，得脱者數百人。屬國千長義渠王騎士射殺犁汙王，賜黄金二百斤，馬二百匹，因封爲犁汙王。屬國都尉郭忠封成安侯。自是後，匈奴不敢入張掖。[2]

匈奴之所以對張掖用兵，特别是用兵地點是張掖郡東部地區，這裏是通往羌族地區的交通要道所在，三縣在今天山丹和永昌縣，往南就是通往青海主要通道扁都口，匈奴對這些地方用兵目的很明確，就是要打通羌胡交往通道。

河西諸郡中在隔絶羌胡交往上起作用最大的是張掖郡和酒泉郡，因此無論漢朝對匈奴用兵還是匈奴入寇漢朝，行軍路綫主要是沿黑河出居延海進入蒙古高原襲擊匈奴，或者匈奴由此南下襲擊酒泉和張掖。本始二年漢朝出兵十萬擊匈奴，其中"度遼將軍范明友三萬騎，出張掖"、"後將軍趙充國爲蒲類將軍，三萬餘騎，出酒泉"，匈奴遠遁[3]。度遼將軍出塞千二百里至蒲離侯水，蒲類將軍追匈奴至蒲類海，足見酒泉、張掖郡在胡羌南北交通上的重要位置。

---

① 《後漢書》卷八七《西羌傳》，第2876頁。
② 《漢書》卷九四上《匈奴傳》，第3783頁。
③ 《漢書》卷九四上《匈奴傳上》，第3785頁。

漢置河西四郡列亭鄣至玉門關，並置居延塞在黑河流域諸軍屯田，匈奴與羌之間的南北交往完全被切斷了。如果羌胡還要交往，衹有取羌中道，西行到漢朝防禦最爲薄弱的部分鹽澤，然後北行至匈奴管轄地區，羌中道在羌胡交往中再次被起用。《漢書・趙充國傳》記載：

> 是時，光禄大夫義渠安國使行諸羌，先零豪言願時渡湟水，逐民不田處畜牧。充國以聞劾安國奉使不敬。是後，羌人旁緣前言，抵冒湟水，郡縣不能禁。元康三年，先零逐與諸羌種豪二百餘人解仇盟詛。上聞之，以問充國，對曰："羌人所以易制者，以其種自有豪，數相攻擊，勢不壹也。往三十餘歲，西羌反時，亦先解仇合約，與漢相距，五六年乃定。至征和五年，先零豪封煎等通使匈奴，匈奴使人至小月氏，傳告諸羌曰：'漢貳師將軍衆十餘萬人降匈奴。羌人爲漢事苦。張掖、酒泉本我地，地肥美，可共擊居之。'以此觀匈奴欲與羌合，非一世也。間者匈奴困於西方，聞烏桓來保塞，恐兵從東方起，數使使尉黎、危須諸國，設以子女貂裘，欲沮解之。其計不合。疑匈奴更遣使至羌中，道從沙陰地，出鹽澤，過長阬，入窮水塞，南抵屬國，與先零相直。臣恐羌變未至此，且復結聯他種，宜及未然爲之備。"後月餘，羌侯狼何果遣使至匈奴藉兵，欲擊鄯善、敦煌以絶漢道。充國以爲"狼何，小月氏種，在陽關西南，勢不能獨造此計，疑匈奴使已至羌中，先零、罕、開乃解仇作約。到秋馬肥，變必起矣。宜遣使行邊兵豫爲備，敕使諸羌，毋令解仇，以發覺其謀。"[1]

這裏匈奴提出酒泉、張掖原來是他們的地方，現在可以和羌聯合起來攻下來居住；其次當時羌胡交通綫路爲沙陰地—鹽澤—長阬—窮水塞；再次匈奴使者已經到達小月氏，小月氏活動區域大約在今敦煌、祁連以南，所謂保南山羌，趙充國認爲狼何羌也是小月氏種，在陽關西南，都表明小月氏種分散活動在張掖、酒泉、敦煌以南祁連山中。對於匈奴與羌族交往的道路，劉滿先生作了詳細的考證，他認爲"總之，趙充國所説的羌匈交通路綫是：由今内蒙古的額濟納北的沙漠往西，經今新疆東部的沙磧，到今新疆東南的羅布泊（即鹽澤），再經過羅布泊附近的長阬和窮水塞，而後向東進入今青海西部，即漢代的'羌中'"[2]。先零羌在張掖屬國南祁連山内，由此往西經羌中走羌中道，到羅布泊附近經長阬、窮水塞、鹽澤，東北經沙陰地到匈奴，至張掖屬國北。

漢朝消除胡羌交關對漢朝的威脅是趙充國對西羌的戰爭，戰爭的行軍路綫是：從金城渡河，經四望陿，到落都，在如何進兵以及先對先零還是罕、開上趙充國與辛武賢之間不一致，在雙方關於戰爭的討論中我們能夠看出，當時羌中道的大致走向。辛武賢主張"可益馬食、

① 《漢書》卷六九《趙充國傳》，第2972—2973頁。

② 劉滿《關於西漢昭帝時期的羌匈交通路綫》，載劉滿著《河隴歷史地理研究》，甘肅文化出版社，2009年，第146—157頁。

以七月上旬賫三十日糧,分兵出張掖、酒泉合擊罕、開在鮮水上者"。趙充國認爲辛武賢欲引萬騎分兩道出張掖回遠萬里,"又武威縣、張掖日勒皆當北塞,有通谷水草。臣恐匈奴與羌有謀,且欲大入,幸要杜張掖、酒泉以絶西域,其郡兵尤不可發"。中央準備"今詔破羌將軍武賢將兵六千一百人,敦煌太守快將二千人,長水校尉富昌、酒泉候奉世將婼、月氏兵四千人,無慮萬二千人。賫三十日食,以七月二十二日擊罕羌,入鮮水北句廉上,去酒泉八百里,去將軍可千二百里"。東西並進形成夾擊之勢[1]。《漢書·趙充國傳》記載的行軍路綫就是原先的羌中道走向。大概從金城渡河、經四望陿、落都,沿大通河谷到山丹河、張掖河上游,由峨堡鎮到到祁連、央隆、尕河往西經疏勒河、黨河上游地區到羅布泊一帶。這大概就是當時的羌中道。

(中國 蘭州大學)

① 《漢書》卷六九《趙充國傳》,第2977—2983頁。

漢簡中的于闐及其與漢朝的關係

張德芳

一般認爲,于闐[①]是西域塞人在漢文帝時期受月氏西遷的壓力而南遷後建立的一個移民國家,這被後世發現的于闐塞語和考古資料所證實。根據《漢書·西域傳》:王治西城,即近人多次發掘過的約特干遺址,在今和田市以西。西漢末年有户3300,有口19300,在城郭諸國中排第五[②],爲當時七個"萬人大國"其中之一。去長安九千六百七十里,合今4020千米。東北至都護治所三千九百四十七里,合今1641千米。除皮山、莎車外,在城郭諸國中距都護最遠。不僅由於路途遥遠,還由於地處大漠南邊,使得于闐不同于東邊的車師、樓蘭以及危須、焉耆、尉犁等國那樣頻頻被捲入漢朝與匈奴的争端和紛扰。所以《漢書》對于闐的集中記載僅有114字。如此簡略的記載,對于闐與漢朝在西漢時期的來往關係幾乎無法描述。懸泉漢簡中有十多枚涉及于闐國王、太子、貴人、使者於宣帝以後來漢地朝貢通使的材料,大大豐富了我們的認識。本文擬作一些初步介紹和考述,以期引起進一步研究。

簡一至簡八 《傳車折傷簿》:

傳車二乘,送使者段君。其一乘折棖一所,幣盡,不可用;一乘折柚,幣絶,傷十五福,不可用。

傳車一乘,送抒闐王,折椹,幣盡,傷一福,不可用。

蓋五,其三復薦敝傷六櫟,不可用;二單薦敝傷十二櫟,不可用

甘露元年五月乙丑朔癸未,縣泉置丞某 敢言之:謹移傳車三乘,送客折傷蓋薦,不可用。唯廷關書府,請易,謁報敢言之

(该簡簡背有:之言　守嗇夫富昌佐關充世)

傳車二乘,送使者段君。其一乘折棖一所,幣盡,不可用;一乘折柚,幣絶傷十五福,不可用。

傳車一乘,送抒闐王,折椹幣盡,傷一福,不可用。

---

① 于闐一名,《後漢書》中于闐和于實混用。闐、實屬古音真部定母,同音相借,都是漢語的同音異寫。漢簡中還有"抒闐"、"杅闐"的寫法,均屬此類。並非有些論者所謂于實是他稱,反映當地居民之一的族名,于闐是城邦自稱,反映城邦名及其與美玉之鄉的歷史聯繫(説見薛宗正《古代于闐與佛法初傳》,《西北民族研究》2005年第2期)。

② 除大宛和烏孫外,城郭諸國人户多少的排列是:第一位龜兹户6970,口81317;第二位姑墨户3500,口34500;第三位焉耆户4000,口32100;第四位抒彌户3300,口19300;第五位于闐如上;第六位疏勒户1510,口18647;第七位鄯善户1570,口14100。除此七國外,其他各國都不足萬人。

蓋四、其二復薦幣傷，六櫟不可用；二單薦敝傷，十二櫟，不可用。

甘露元年閏月乙未朔甲寅，縣泉置丞某 敢言之：謹遣傳舍假佐通，持折傷傳車三乘蓋四□、唯廷關書府，請易，敢言之。

（Ⅱ90DXT0113④:54－61）

8枚簡編聯一起，實際是兩個内容基本相同的册子，暫取名爲《傳車折傷簿》。每册4枚。前3枚形制相同，長23、寬1釐米。後一枚略寬，1.8釐米。每個册書自有編繩，然後又將兩册編聯一起。事由是懸泉置有三輛傳車及其他部件敝壞，請效谷縣請示太守府批准更換。

前一份文件的時間是甘露元年五月乙丑朔癸未，五月十九日，公元前53年6月14日。後一份文件是同年閏月乙未朔甲寅，閏五月十二日，公元前53年7月15日。相隔一個月時間，先後報了内容相同的兩份文件。前一份可能未被批准，所以一個月後又報了一份，第二份由傳舍假佐通直接送達。目前這8簡，當爲存底的録副，存檔時編在了一起。簡文記載：送于闐王和漢朝使者段君時用壞了3輛傳車且難以修復，要求更换。簡中"于闐王"寫成"杅闐王"，于、杅混用，取其同音。簡中未言及太子、貴人或使者等，直稱于闐王，説明此行乃于闐王親自來漢。至於于闐王的隨行人員多少，未曾言及。但送行的傳車肯定不止一輛，衹是没有搞壞，故未加記録。使者段君是否護送于闐王，不得而知，但兩者都在遠途出行中搞壞了車子且放在一個文件里上報，顯然不能没有關係。

傳車皆由木制而成，所以漢簡中從車之字多從木。樎當爲轅，柚當爲軸，楅當爲輻。傳世古籍也多有通假者。《史記·東越列傳》："樓船將軍率錢塘轅終古，斬徇北將軍。"《漢書·閩粵王傳》轅作樎。《詩·小雅·大東》："杼柚其空。"《釋文》："柚本作軸。"《老子》："三十輻共一轂"，帛書乙本輻作楅。椹，亦當爲車上一個部件，不知爲何物，存疑。薦爲薦版。《釋名·釋車》："薦版，在上如薦席也。"櫟通轑，蓋弓，車篷骨架。《史記·楚元王世家》："嫂詳爲羹盡櫟釜。"《索隱》作轑。櫟、轑同爲來母字，櫟在藥部，轑在宵部，兩者陰入對轉。幣、敝二字混用，敝壞之意。關是關白稟報之意，關書乃今日之請示報告之類公文。"懸泉置丞"後留空，尚未填入名字。通，傳舍假佐之名。

簡册雖記載傳車折傷情況，但反映于闐王親自來漢之行，是研究于闐與漢朝關係的重要資料。

簡九：

各有數。今使者王君將于闐王以下千七十四人，五月丙戌發禄福，度用庚寅到淵泉。

（Ⅰ91DXT0309③：134）

木簡長23.6、寬0.75釐米，檉柳。這是一條送于闐國王西行的材料。可能發自禄福，乃

因人數衆多而提前通知前方各站做好接待準備的文件。一個1074人的浩浩蕩蕩的使團，可能還有别國的使者，光于闐一國總共19300人的國家不可能一次有近乎十分之一的人出行。不過于闐國王赫然在上，同前述《傳車折傷簿》的内容一樣，是于闐國王朝漢的記録。同層所出61枚紀年簡除有昭帝元平年號1簡外，其他都是宣帝時期的年號，説明此次大規模朝貢活動亦爲宣帝時期之事。

簡十：

□□元年三月……　　侍謁者臣德承　…………
爲駕□□□□護御史守　　丞賀君爲衛候王君副
使送于闐王渠犁踈勒諸國客爲駕二封軺傳載從者一人　…………

（Ⅰ91DXT0309③：19）

木牘，長23、寬1.3釐米。上欄三行字，文字細密，多有漫漶不清者，下欄有字兩行，亦甚模糊，但"使送于闐王、渠犁、踈勒諸國客，爲駕二封軺傳，載從者一人"則釋讀無誤。簡文内容爲朝廷使者護送于闐等國西域客人留在懸泉置的傳信。同簡九出自同層，時當宣帝時期，是于闐及諸國客來漢的記録。

簡十一：

客大月氏、大宛、踈勒、于闐、莎車、渠勒、精絶、扜彌王使者十八人貴人□人

（Ⅰ91DXT0309③：97）

木簡，長23.2、寬0.8釐米，檉柳，簡文24字，基本完整。簡中所列大月氏、大宛、踈（疏）勒、于闐、莎車、精絶、扜彌等8個國家所派使者18人路過懸泉置。同簡九、簡十同層所出，時代相當，亦爲宣帝時期之物。八國使者從不同的地方不期而遇，同時路過懸泉置，説明當時的絲綢之路盛況空前。

簡十二：

〼以食守屬梁霜送于闐王大子使者未都楗特言事，一食東

（Ⅱ90DXT0215③：131）

木簡，上下均殘，殘長11.8、寬0.8釐米，檉柳。簡文雖23字，但字跡清晰，内容重要。乃朝廷派守屬梁霜送于闐王太子使者結束後東返時用飯的記録。未都楗特，使者的名字，或爲塞語之漢譯。使者爲于闐王太子而不是于闐王本人所派，來朝廷上書言事，而不是一般的通

使、想必發生了不尋常之事。上部雖殘,但可推斷,主要是出粟若干之類,記録梁霜路過用飯用米的數字。同層所出紀年簡從神爵到陽朔(公元前61年－前21),跨宣、元、成三朝四十多年時間,簡文反映這段時間及其前後于闐與中原的關係。

簡十三:

于闐貴人賓且塞獻驢一匹

騅牡兩抾齒廿歲封頸

(Ⅱ90DXT0314②:67)

封檢,檉柳。長12、寬3.6、厚2釐米。上有封泥匣,三道繩封槽,槽内朽繩尚在。檢上有字兩行,左邊11字:"于闐貴人賓且塞獻驢一匹","賓且塞"三字在留空處後補,墨色輕淡,並與其他字體顯有不同,同上述"末都楗特"一樣,可能爲塞語之音譯。右邊9字,記述驢的顏色、牝牡、口齒。騅,指毛色蒼白相雜。牡,雄性。抾齒,專門描述牲畜口齒的術語。封頸,是指封檢所繫之位置。檢上20個字除人名"賓且塞"三字後補外,其餘都工整嚴謹,舒展自若,典型的八分隸。該檢並非來自于闐,而是入關後由敦煌太守府負責接受貢物的官員爲避免沿途被人掉包而掛上去的。正如《康居王使者册》一樣,周邊民族的貢物並不是自始至終由自己送往朝廷,而是入關後由邊關官吏評估接受,發給貢獻者評估文件而由地方官員送往京師。如果不加封檢,原物就有被人調換的可能。敦煌漢簡中有一同樣的封檢,"降歸義烏孫女子復帬獻驢一匹,騂、牡、兩抾齒,二歲,封頸",與此格式相同。但不同的是後面注了:"以敦煌王都尉章"[①],可見類似封檢是入關時加上去的。這類封檢,不僅可以加在書囊上、信袋上、衣物上,還可以加在牲畜上。至於這個本應繫在驢脖子上一同送往京師的密封設施何以掉落在懸泉置,目前尚不知曉。與該檢同出的紀年簡,從元康到元延,歷宣、元、成三朝,貢獻之事當發生在此時。

簡十四:

……斗六升。二月甲午,以食質子一人,鄯善使者二人,且末使者二人,莎車使者二人,扜(于)闐使者二人,皮山使者一人,踈(疏)勒使者二人,渠勒使者一人,精絶使者一人,使一人,拘彌使者一人。

乙未,食渠勒副使二人;扜(于)闐副使二人,貴人三人;拘(扜)彌副使一人,貴人一人;(莎)車副使一人,貴人一人;皮山副使一人,貴人一人;精絶副使一人。

乙未以食踈(疏)勒副使者一人,貴三人。凡卅四人。

(Ⅱ90DXT0213③:122)

① 《敦煌汉简》第1906简。

此簡已在《新疆文物》2009年第4期上發表過。標點釋讀照録於此。木牘，長21.4、寬1.4釐米，下部略殘，胡楊。上面一行記"出粟"若干，下面三行記途經人員的國籍、身份、人數以及日期等。文字細密，多有訛奪。"二月甲午"之後，兩次記到"乙未"，中間用横綫隔開，内容爲"甲午""乙未"兩日接待西域使者的記録。第一段"質子"之前未交待是哪一國質子。于闐的"于"寫作"扜"。疏勒的"疏"寫作"踈"。"精絶使者一人"後，又有"使一人"，漏寫了國名和"者"字。第二段，"車副使"之前可能脱一"莎"字。

同層所出紀年簡主要是地節、元康、神爵、五鳳、甘露等宣帝的年號。另有元帝初元和成帝河平年間的簡。推測該木牘大致亦在宣帝時期。同時到達的使者34人，分屬十個不同的國家，其身份有質子、使者、副使、貴人。何以甲午、乙未分前後兩天接待？一種可能是所到之日不同，另一種可能是接待規格不同，第一天接待使者，第二天接待副使和其他人。而後者是鄔文玲和畢波同志在一次會議上提出的。十國34人中，于闐派出使者二人、副使二人、貴人三人共7人，反映了于闐使者的活躍及其特殊地位與漢朝的關係。

簡十五：

☐舉案罷　候千人輔迎踈勒√于闐√渠勒√皮山√小宛☐

（Ⅰ90DXT0116②：106）

木簡，長12、寬1釐米，松木。上下部均殘。存字17，另有4個間隔符。同層所出漢簡174枚，有紀年簡26枚。最早者宣帝五鳳四年（公元前54），中間甘露、初元、永光、建昭、陽朔各年號均有，最晚者建平四年（公元前3）。候，軍中一個專門兵種，類似于後世的偵察兵，駐軍和行軍打仗時負責偵察敵情。千人，軍中之職。除中尉之下有千人，部都尉和西域都護下屬都有千人一職。輔，人名。此簡是朝廷派官員迎接上述各國使者的文件。

簡十六：

☐以食　于闐貴人六人積卌二食食四升

（Ⅱ90DXT0214②：37）

木簡，殘長14.8、寬0.9釐米，檉柳。這是一條出入糧食的賬單，按行文習慣，上部當爲出粟若干，下部爲以食何人幾餐，每餐多少。上部内容殘缺，衹剩後面的文字，清晰如初。于闐貴人六人，在此吃了七頓飯，每頓每人四升。根據記録格式，完整的簡文應該是："出粟一石六斗八升，以食于闐貴人六人積卌二食，食四升"。至於于闐貴人何以在懸泉置連續吃了七頓飯，不得而知。可能是由於天氣原因，不得不在此滯留了兩三天。與此簡同層所出紀年簡近百枚，從神爵以後到西漢末年的年號幾乎是連續的，所以此簡衹能是宣帝以後半个世紀裏

于闐貴人路過懸泉置的情況。每人每頓四升的標準，略少於今天的0.8公升。

簡十七：

䌷□……送于闐扜彌渠勒
騎凡廿三人

（Ⅱ90DXT0215④：40）

木牘，上下均殘斷，殘長10、寬1.5釐米，松木。正面能釋讀者衹"送于闐扜彌渠勒"七字，且書體規整、風格厚重。背面有"騎凡廿三人"，字跡傾斜隨意，似與正面内容無關。按同類文件，此簡仍爲朝廷所派護送上述各國使者的官員在懸泉置食宿的記載。根據同出紀年簡，同簡十六一樣，時間當在宣帝甘露（公元前53）以後半個世紀。

簡十八：

永光五年七月癸卯朔丁巳，使送于闐王諸國客衛司馬參、副衛侯臨移敦煌大守：一過不足以考功，致縣略察長吏居官治狀，侍客尤辦者。涉頭淵泉盡治所。

（Ⅱ90DXT0216②：54）

簡形爲兩行，完整，長23.4、寬1.4、厚0.4釐米，檉柳。存字61，書體灑脱，字跡清晰。簡文内容是朝廷使者送西域諸國客，路過移書敦煌太守，要求巡查沿途各縣接待不週，怠慢西域使者的相關文件。但是口氣又比較緩和，"一過不足以考功"，即一次過失不影響其對長吏個人的功過評價。"永光五年七月癸卯朔丁巳"爲七月十五日，公元前39年9月3日。此時于闐王諸國客已完成使命，由朝廷派參、臨兩人護送。"諸國客"中當有其他國家的使者，但似應以于闐王使者爲主。"略"，有巡行之意。《左傳·隱公五年》："吾將略地焉。"孔疏曰："略，總攝巡行之名。"[1]簡中"略察"當爲巡視之意。涉頭當爲沙頭之誤，酒泉郡最西一縣。《漢書·地理志》酒泉郡有池頭，其實從漢簡記載看當爲"沙頭"，後人因形近抄録致誤。漢簡中多有沙頭而無池頭，而此簡中的"涉頭"又爲沙頭之誤。西漢時，淵泉屬敦煌郡，而沙頭屬酒泉郡，敦煌太守不應直接插手沙頭之事。何以如此行文，有待進一步研究。

總之，《漢書》對于闐記載的簡略，一方面説明偏處南道以西的于闐，在漢武帝及其以後對西域的大舉西進活動中未曾與漢朝發生過足以載之史書的衝突，另一方面又爲我們研究雙方的正常關係留下了諸多空白。漢簡材料説明，至少在宣帝時期西域都護府建立後，于闐從國王、太子到貴人、使者都曾絡繹不絕地奔走在中西交通的大道上，保持了與漢朝的良好關係。

---

1 中华书局1980年影印世界书局阮刻本，第1727页。



（中國　甘肅簡牘保護研究中心　甘肅省文物考古研究所）

統一北方前夕的北魏外交
——以李順出使北涼爲中心的考察

杜斗城　聶葛明

一

李順，出身於當時北方的名門大族趙郡李氏。《魏書》本傳稱其"博涉經史，有才策，知名於世"[①]。神瑞(414—416)中，始爲中書博士，後轉中書侍郎。始光(424—428)初，從征蠕蠕(柔然)，因籌略有功，太武帝拜其爲後軍將軍，賜爵平棘子，並加奮威將軍。由於李順善於謀略，屢次立功，在北魏政權中開始得到太武帝的重用。在兩次征統萬的戰爭中，李順因權臣崔浩的反對未能出任軍事前鋒，但依然表現出色，"至京論功，以順爲給事黄門侍郎，賜奴婢十五户，帛千匹。又從擊赫連定於平涼。三秦平，遷散騎常侍，進爵爲侯，加征虜將軍，遷四部尚書，甚見寵待"[②]。

《魏書》記載李順"凡使涼州十有二返"。通過研究北魏和北涼的關係及當時政局，我們不難看出李順前後多次出使北涼，是太武帝爲吞滅北涼實現統一北方、經營西域而精心佈置的戰略。李順出使的主要任務是安撫沮渠蒙遜父子和刺探北涼的軍事、地理情報，爲後來吞滅北涼做好外交準備。西元439年，北魏太武帝拓跋燾滅北涼統一了北方，從此正式形成了長達150年之久的南北朝對峙局面。李順出使北涼，正是北魏太武帝經營河西完成北方統一戰略的重要一環。從太武帝始光三年(427)到太延五年(439)，北魏和沮渠氏北涼凡十六次交通[③]，北魏方面大致均以李順爲使者，李順和他的使團也基本上完成了太武帝交派的任務。

淝水之戰後，北方大亂，河西地區先後出現了多個地方政權。其中建立北涼(397—439)的盧水胡沮渠蒙遜勢力發展最爲迅速，經過二十多年的東征西討，終於於西元421年統一了河西走廊。雖然沮渠蒙遜佔有面積廣大的河西和高昌(今吐魯番地區)，但由於偏居西部一隅再加上連年征戰，所以國力並不强大，衹好採取遠交近攻的策略，對東部近鄰西秦進攻，而對地處北方的北魏和南方的劉宋等大國交好，以求庇護。北涼和北魏見於史籍的第一次交通是在道武帝天興四年(401)，"是歲……盧水胡沮渠蒙遜私署涼州牧、張掖公。蒙遜及李暠

---

① (北齊)魏收《魏書·列傳第二十四·李順》，中華書局，1974年。

② 同上。

③ 據王素先生的統計北魏和沮渠氏北涼一共有十六次交通，參見王素《高昌史稿·交通编》，文物出版社，2000年。

並遣使朝貢"[①]。第二次交通是在明元帝永興(409—413)中,《魏書》卷九九《盧水胡沮渠蒙遜傳》載"蒙遜克姑臧,遷居之。改號玄始元年(412),自稱河西王,置百官丞郎以下,頻遣使朝貢"。這衹是沮渠氏爲了自保而採取的策略,實際並未臣服於北魏。真正意義上的稱藩開始於太武帝始光三年(426)十二月,史載此年"武都氐王楊玄及沮渠蒙遜等皆遣使内附"[②],但北魏如何對待及是否遣使北涼,史籍缺載。北魏神䴥三年(430),蒙遜派遣尚書郎宗舒等入貢於魏,再次要求内附,爲表示誠意及取得北魏的信任,並於次年八月七日至十一月,派上他的兒子安周入侍。沮渠安周是作爲質子入魏的,蒙遜想以此取得北魏統治者的信任。北魏爲了安撫蒙遜,確保自己在河西以及更加遥遠的西域的利益,便欲派人出使河西。這時,崔浩不失時機地向皇帝推薦他的"親戚"李順,從而迫使李順離開權力中樞。太武帝和崔浩的對話也很精彩,崔浩説蒙遜稱藩,如果以清德重臣作爲使者褒獎的話,肯定能使邊鄙皆能歸化於朝廷,並認爲李順可以擔此重任。太武帝顯然有所猶豫,他告訴崔浩李順是朝中重臣,不宜先爲使者。熟識典籍的崔浩對此問題顯然有備,他告訴太武帝歷史上已有此先例。最終,太武帝採納崔浩建議,以李順爲太常,策拜蒙遜爲太傅、涼王。

二

太武帝的河西及西域戰略的要求加上崔浩的推薦,李順被揀選爲册封沮渠蒙遜的使者,於神䴥四年(431)持節册拜蒙遜爲涼王,《魏書·沮渠蒙遜傳》載:

> 後蒙遜遣子安周内侍,世祖遣兼太常李順持節拜蒙遜爲假節,加侍中,都督涼州、西域羌戎諸軍事,太傅,行征西大將軍,涼州牧,涼王。[③]

這次册封看起來規格很高,其實北魏給予蒙遜的衹不過是虚銜。早在道武帝天興四年(401)時蒙遜就私署涼州牧、張掖公,到了明元帝永興四年(412)更是自稱河西王,至西元421年西滅西涼後,統有武威、張掖、敦煌、酒泉、西海、金城、西平七郡,甚至"西域三十六國皆稱臣貢獻"[④]。由此可見,北魏對蒙遜的册封衹不過是對既成事實的承認罷了。北魏的正式册封對蒙遜來講是得到了承認和取得了一定的安全保證,而在北魏方面則是穩住了蒙遜,進一步有利於北魏謀求對河西乃至西域的戰略利益。

延和元年(432)[⑤]李順又代表北魏政府出使沮渠氏北涼,"延和初,復使涼州"。這次出使

① (北齊)魏收《魏書·帝紀第二·太祖》,中華書局,1974年。
② (北齊)魏收《魏書·帝紀第四上·世祖太武帝》,中華書局,1974年。
③ 參見《資治通鑑》卷一二二《宋紀四》元嘉九年(432)"魏李順復使沮渠蒙遜",第8册,第3844頁,中華書局,1956年。
④ (南朝梁)沈約《宋書·列傳第五十八·氐胡傳·胡大且渠蒙遜》,中華書局,1974年,第2414頁。
⑤ 此詔書《魏書》有兩次記載,可見是比較重要的,此次出使是李順第一次出使、册封沮渠蒙遜。分别見於《魏書》卷九九《盧水胡沮渠蒙遜》,第2205頁;卷四《世祖太武帝》,第79頁。

的經過以及李順與蒙遜的對話很有意思,《魏書》對此有著詳盡的描述。大意就是蒙遜一開始對北魏使者李順並不恭敬,以年衰多病爲由不拜。李順喝斥之,並以若震怒朝廷必有大禍相威脅,終於迫使蒙遜俯首稱臣,進一步承認北魏的正統地位。李順返回後,太武帝向他詢問了北涼的虛實。《魏書》是這樣記載的:

> 順既使還,世祖問與蒙遜往復之辭,及蒙遜政教得失。順曰:"蒙遜專威河右三十許年……雖不能貽厥孫謀,猶足以終其一世。前歲表許十月送曇無讖,及臣往迎,便乖本意……以臣觀之,不復週矣。"世祖曰:"若如卿言,則效在無遠,其子必復襲世,襲世之後,早晚當滅?"順對曰:"臣略見其子,並非才俊,能保一隅。如聞敦煌太守牧犍,器性粗立,若繼蒙遜者必此人也。然比之於父,僉云不逮。殆天所用資聖明也。"世祖曰:"朕今方事於東,未暇替西,如卿所言,三五年間不足爲晚。且停前計,以爲後圖。"[1]

這次出使從李順的談話中可以推知時當延和元年(432)十月以後,其中兼有替太武帝索要高僧曇無讖的任務,這也可能是沮渠蒙遜一開始不願意接見李順的原因之一。到了北涼義和三年(433),蒙遜爲了阻止曇無讖入魏,派人暗殺了準備到西域求取《大般涅槃經》後分的曇無讖,他自己不久也死,子牧犍襲位。這完全應徵了李順對蒙遜壽命"不復週(一年)"和"若繼蒙遜者必此人也"的預言。

北魏延和二年(433),李順又兩次出使沮渠氏北涼。第一次是奉太武帝之命迎蒙遜女爲夫人,李順到姑臧時恰巧沮渠蒙遜死(四月),並由其次子沮渠牧犍即位;牧犍遵循其父"遺意"親自送他的妹妹到平城嫁於太武帝。第二次乃同年九月太武帝派遣李順"拜牧犍使持節,侍中,都督涼沙河三州、西域羌戎諸軍事,車騎將軍,開府儀同三司,領護西戎校尉,涼州刺史,河西王"。而"牧犍以無功授賞,乃留順,上表乞安、平一號,優詔不許"[2]。牧犍希望通過結好使者和結親來求得苟安。後來,太武帝還把妹妹武威公主嫁給了牧犍。從表面上看,雙方關係似極爲密切,實際上北魏實行的是"欲取之,必先與之"的麻痹敵人的策略。後來雙方交惡乃至北涼被滅,正是北魏策略的體現,從而證明了這種友好僅僅是表面上的。

再一次有證可查的交通是在北魏太延二年(436)閏十二月十八(乙丑)日後,"河西王沮渠牧犍,遣使朝貢",由於已近年底,北涼使團要賀正,這樣北魏的使團肯定要到次年即太延三年(437)纔能出使。這本來是兩件不同的事情,《資治通鑒》卷一二三卻繫此事於宋文帝元嘉十四年(437)同一年,並說"牧犍遣將軍沮渠旁周入貢於魏,魏主遣侍中古弼、尚書李順賜

---

1 (北齊)魏收《魏書·列傳第二十四·李順》,中華書局,1974年。
2 (北齊)魏收《魏書·列傳第八十七·盧水胡沮渠蒙遜》,中華書局,1974年,第2206頁。

其侍臣衣服,並征世子封壇入侍"。[1]與《魏書》記載有異,把牧犍遣使朝魏推遲到了次年。唐長孺先生認爲,此次"封壇入魏在次年。此年閏十一月來朝之涼使當即沮渠旁周,次年賀正後返涼,古弼、李順使涼同行或稍後"[2],《魏書》卷三六《李順傳》記載"太延三年(437),順復使涼州……",並且"是歲,河西王沮渠牧犍世子封壇來朝",從而證明唐先生的看法是有一定道理的。

北魏太延二年(436),太武帝經過幾年征戰終於征服了東邊的北燕,而且對柔然也處於戰略主動地位,可以抽出兵力討伐北涼。就在李順、古弼使團返回後,太武帝召見李順和古弼並且討論北涼是否可征,他問道:"昔與卿密圖,期之無遠。但以頃年東伐,未遑西顧,荏苒之間,遂及於此。今和龍既平,三方無事,比繕甲治兵,指營河右,掃蕩萬里,今其時也。卿往復積歲,洞鑒廢興,若朕此年行師,當克以不?"[3]但這次李順並沒有和太武帝的思想一致,他以勞民傷財,不可頻繁開戰爲由回避了問題,這樣的理由太武帝無法反駁,加上軍事上還需要進一步準備,而且恭順的牧犍此時也未給北魏以討伐的藉口,這些因素使得太武帝把對北涼的戰爭拖延了下來。但是,發生在太延五年(439)春的河西王牧犍勾結其嫂李氏並以毒藥加害太武帝之妹武威公主的事件,顯然爲北魏找到了滅北涼的藉口。消息傳出之後,太武帝一面派解毒醫生來到姑臧,使公主得以解救;一面通牒牧犍交出李氏。但沮渠牧犍這一次沒有像以前一樣非常恭順地對待北魏的命令,他把李氏轉移到了更西的酒泉,並厚資供養。這就使得太武帝大爲惱怒。與此同時,又有北魏赴西域使者回到平城後向太武帝報告,魏使往還經河西,常見北涼國人在言談中有輕慢北魏之意,並在西域散佈"魏已削弱,今天下唯我爲强"的言論,致使"西域諸國頗有貳心"。北涼這些言行在太武帝看來是不可容許的背叛行爲。爲此,太武帝派尚書賀多羅前往調查虛實。賀多羅返回後稱沮渠牧犍雖"外修臣禮,内實乖悖"[4],使得他更加確信牧犍已經背叛了北魏,於是決定發動對北涼的征伐。

北魏一向是拉攏西域來對付柔然的,但是牧犍爲了自保,暗中勾結柔然主吴提可汗。其實早在沮渠蒙遜時期,雙方就有某種交往。北魏太武帝於元嘉二十七年(450)與宋文帝書中,特別指責:"(劉宋)往日北通芮芮,西結赫連、蒙遜、吐谷渾。"[5]對此,王素先生說:"有一段時間,劉宋與西北的柔然、大夏、蒙遜統治的沮渠氏北涼、吐谷渾,組成一個反對北魏的聯盟。這個聯盟所有的五個政權,彼此之間,都應保持交通。即在稍後,蒙遜統治的沮渠氏北涼也已和柔然進行交通……到了沮渠牧犍統治時期,柔然由吴提(敕連)可汗當政,二者關係更爲密切。據《魏書·西域傳》總敘記北魏遣赴西域使者還至武威,牧犍左右謂使者曰:'我

① (宋)司馬光撰,胡三省注《資治通鑒·宋紀五·文帝元嘉十四年(437)》,中華書局,1956年,第3866頁;古弼和李順共使北涼還可參見《魏書》卷二八《古弼傳》:"尋復爲侍中,與尚書李順使於涼州。"中華書局,1974年,第690頁

② 唐長孺《高昌郡紀年》,見《魏晉南北朝隋唐史資料(武漢)·第3輯》,1981年,第31頁。

③ (北齊)魏收《魏書·列傳第二十四·李順》,中華書局,1974年。

④ (宋)司馬光撰,胡三省注《資治通鑒·宋紀五·文帝元嘉十四年(437)》,中華書局,1956年,第3871頁。

⑤ (南朝梁)沈約《宋書·列傳第五十五·索虜傳》,中華書局,1974年,第2346頁。

君承蠕儒吴提妄説，云："去歲魏天子自來伐我，士馬疫死，大敗而還，我禽其長弟樂平王丕。"我君大喜，宣言國中。'即可看出，牧犍對吴提反抗北魏十分支持和贊賞。"[①]其實北魏太武帝也看出北涼和柔然勾結起來對北魏經營西域很不利，甚至危害自身的安全，所以他決定先發制人，消滅北涼，進而直接控制西域。太武帝對柔然可能的軍事干預也做了準備，他對大將穆壽説："蠕蠕吴提與牧犍連和，今聞朕征涼州，必來犯塞。"[②]在責備牧犍十二大罪中有一條就有"北託叛虜"。後來，牧犍果然"用其左丞姚定國計，不肯出迎，求救於蠕蠕"[③]。柔然果然出兵犯魏，但損兵折將，收穫不大。

三

在北魏太武帝討伐北涼的前夕，北魏的朝廷中上演了一幕關於是否應該討伐北涼的激烈争辯的好戲。以李順、古弼以及大部鮮卑守舊大臣爲一方；以太武帝和崔浩爲一方。太武帝主持了這場會議。《魏書·崔浩傳》詳細地記載了這場精彩的廷争，其文曰：

> 弘農王奚斤等三十餘人皆曰："牧犍西垂下國，雖心不純臣，然繼父職貢，朝廷接以蕃禮。又王姬厘降，罪未甚彰，謂宜羈縻而已。今士馬勞止，宜可小息。又其地鹵斥，略無水草，大軍既到，不得久停。彼聞軍來，必完聚城守，攻則難拔，野無所掠。"於是尚書古弼、李順之徒皆曰："自温圉河以西，至於姑臧城南，天梯山上冬有積雪，深一丈餘，至春夏消液，下流成川，引以溉灌。彼聞軍至，決此渠口，水不通流，則致渴乏。去城百里之内，赤地無草，又不任久停軍馬，斤等議是也。"世祖乃命浩以其前言與斤共相難抑。諸人不復餘言，唯曰："彼無水草。"浩曰："《漢書·地理志》稱：'涼州之畜，爲天下饒。'若無水草，何以畜牧？又漢人爲居，終不於無水草之地築城郭、立郡縣也。又雪之消液，纔不斂塵，何得通渠引漕，溉灌數百萬頃乎？此言大詆誣於人矣。"李順等復曰："耳聞不如目見，吾曹目見，何可共辨！"浩曰："汝曹受人金錢，欲爲之辭，謂我目不見便可欺也！"[④]

這場辯論實際上早就注定了結果。早先崔浩向太武帝分析了沮渠牧犍可征的形勢，此番話正契合太武帝的心意，"世祖曰：'善，吾意亦以爲然。'命公卿議之"[⑤]。這纔導出了這場辯論。對於任何反對討伐北涼的意見太武帝顯然是不滿的，他由臺後走向臺前，"世祖隱聽，

① 王素《高昌史稿·交通編》"沮渠氏北涼和北魏的交通"一節對此有詳細的記載，文物出版社，2000年，第361頁。

② （北齊）魏收《魏書·列傳第十五·穆崇》，中華書局，1974年，第665頁。

③ （北齊）魏收《魏書·列傳第八十七·盧水胡沮渠蒙遜》，中華書局，1974年，第2206頁。

④ （北齊）魏收《魏書·列傳第二十三·崔浩》，中華書局，1974年，第822—823頁；（宋）司馬光撰，胡三省注《資治通鑒·宋紀五·文帝元嘉十六年（439）》記載略同，中華書局，1956年，第3871—3872頁。

⑤ （北齊）魏收《魏書·列傳第二十三·崔浩》，中華書局，1974年。

聞之乃出,親見斤等,辭旨嚴厲,形於神色。群臣乃不敢復言,唯唯而已"[1]! 其結果當然不言而喻。太武帝準備親自率大軍西征,爲製造輿論,他列舉了沮渠牧犍的十二大罪狀,宣示天下,並派兵兩萬屯守漠南,以防備柔然軍隊從背後偷襲從而導致西征的失敗。

李順和弘農王奚斤等未能阻止太武帝的西征,太武帝做好了準備後,帶著他的大軍,浩浩蕩蕩地向當時北涼的都城姑臧進軍。太武帝在姑臧城外看到的景象令他吃驚,他在寫給監國皇太子晃的詔書中說道:

> 姑臧城東西門外湧泉合於城北,其大如河。自餘溝渠流入澤中,其間乃無燥地。澤草茂盛,可供大軍數年。人之多言,亦可惡也。故有此敕,以釋汝疑。[2]

太武帝在關於征河西的辯論中完全支援崔浩,是因爲其迫切希望開疆拓土,並不能說明其對河西有多少瞭解。在看到事實後,他顯然把怒氣遷向李順,由是"頗銜順",後來發生的幾件事使李順終於遭致殺身之禍。受沮渠蒙遜收買賄賂而包庇聽任其殺害曇無讖的事情敗露,"世祖克涼州後,聞而嫌順";"涼土既平,詔順差次群臣,賜以爵位。順頗受納,品第不平。涼州人徐桀發其事。浩又毀之,云:'順昔受牧犍父子重賂,每言涼州無水草,不可行師。及陛下至姑臧,水草豐足。其詐如此,幾誤國事。不忠若是,反言臣讒之於陛下。'"太武終於忍不住了,史言"世祖大怒,真君三年(442)遂刑順於城西"[3]。最終以李順被殺爲結局。

李順出使北涼所走的道路即從平城如何抵達姑臧也是我們感興趣的地方。由於史籍並沒有明確和詳細的記載,我們無法清晰地描述出來,但是結合前人的研究和史籍記載的一鱗半爪,我們基本上也可以勾畫出李順的出使綫路。據馬國榮先生揭出"北魏和西域進行聯繫的主要三條道路都經過這裏(指北涼)。這三條道路是:一是從姑臧沿白亭河東北行,渡沙漠,過賀蘭山,經靈州,從白於山北麓東北行,渡黄河到平城;二是沿額濟納河到居延海,向東到陰山山脈後,東行到平城;三是從姑臧東南,經蘭州附近,由秦州路到無定河上游地區,沿鄂爾多斯沙漠東南邊緣向東北行,至平城"[4]。這三條道路其中兩條可以連接平城和姑臧,一條沿北行,一條沿南行。我們認爲這也是當時商旅和使節所走的主要道路,以使節身份到北涼的李順應該走的是這兩道中的一道。我們從史籍記載中也可以明確這一點,前引《魏書·崔浩傳》尚書古弼、李順之徒皆曰"自溫圉河以西,至於姑臧城南……去城百里之内,赤地無草……"並以"耳聞不如目見,吾曹目見"爲辭和崔浩辯論,可見李順出使的路綫一定經過"溫

① (北齊)魏收《魏書·列傳第二十三·崔浩》,中華書局,1974年。

② (清)嚴可均《全後魏文·西征涼州與太子晃詔(太延五年[439]八月)》,見《全上古三代秦漢三國六朝文》,中華書局影印本,1958年,第3515頁;(北齊)魏收《魏書·帝紀第四下·恭宗景穆帝》,中華書局,1974年,第108頁

③ (北齊)魏收《魏書·列傳第二十四·李順》,中華書局,1974年。

④ 馬國榮《北魏與西域關係述略》,見《喀什師範學院學報》1995年第4期,第37頁

闟河”，胡三省在注釋《資治通鑒》同一段話時謂“據《北史》‘温圉水’當作‘温闟’”，而楊守敬《水經注疏》對此進行了考證：“後此拓跋伐沮渠，李順謂自温圉水至姑臧，則又訛闟爲圉矣。是即道元所謂泉源逕縣南入河者。董佑誠曰：泉當在今皋蘭縣西北。”[1]至此，我們可以初步判斷出李順出使所走的綫路基本上是前揭馬國榮先生指出的第三道。

四

本文主要探討了李順出使沮渠氏北涼的原因、過程、結果和出使綫路，以及北魏對沮渠氏北涼的政策。其實李順的出使透射出北魏初年的政治形勢和其統治者的政治野心，可以説李順的出使一開始就以刺探北涼情報和迷惑北涼上下從而爲消滅北涼打下基礎爲目的的。應該説李順開始做的還是稱職的，“順凡使涼州十有二返，世祖稱其能”，但是後來種種關於他受賄的傳聞在太武帝看來得到了證實，由此招致滅頂之災，可以説是很可悲的。在這裏我們不得不提到在李順出使及致死的過程中始終有崔浩的影子，正是由於他在背後的推波助瀾纔造成李順悲慘的命運。《魏書・崔浩傳》載：

> 初浩構害李順，基萌已成，夜夢秉火爇順寢室，火作而順死，浩與室家群立而觀之。俄而順弟息號哭而出，曰：“此輩，吾賊也！”以戈擊之，悉投於河。寤而惡之，以告館客馮景仁。景仁曰：“此真不善也，非復虛事。夫以火爇人，暴之極也。階亂兆禍，復己招也。”[2]

雖然這段記載有明顯的迷信成分，但從中可以折射出李順之死崔浩是難辭其咎的。後來在崔浩“國史之獄”後，太武帝對李順的堂弟李孝伯説：“卿從兄往雖誤國，朕意亦未便至此。由浩譖毁，朕忿遂盛。殺卿從兄者，浩也。”[3]儘管太武帝這句話有推脱責任的意思，但也可以看出崔浩在促成太武帝殺李順的抉擇上起了重要作用。《魏書・天象志》也載“明年(442)，安西李順備五刑之誅，而由浩鍛成之”[4]。至於崔浩爲甚麽要構陷李順，《魏書》衹説“雖二門婚媾，而浩頗輕順，順又弗之伏也。由是潛相猜忌，故浩毁之”。似乎並没有道出原委。其實造成崔、李交惡真正的原因有二：一方面北朝清河崔氏和趙郡李氏同爲山東世家大族，但清河崔氏卻看不起趙郡李氏，西魏北齊之際的清河崔㥄對盧元明説“天下盛門唯我與爾，博崔、趙李何事者哉”[5]。由於各自的利益不同，清河崔氏趨於激進改革，而趙郡李氏偏向

---

1 (北魏)酈道元注，(清)楊守敬、段熙仲點校，陳橋驛復校《水經注疏・河水二》，江蘇古籍出版社，1989年，第184頁。
2 (北齊)魏收《魏書・列傳第二十三・崔浩》，中華書局，1974年
3 (北齊)魏收《魏書・列傳第二十四・李順》，中華書局，1974年。
4 (北齊)魏收《魏書・志第三・天象志三》，中華書局，1974年，第2405頁。
5 (唐)李延壽《北史・列傳第十二・崔逞》，中華書局，1974年，第873頁。

保守，以至於水火不容；另一方面也與崔浩的性格不無關係，在與李順爭權的鬥爭中，"伐夏之役，浩、順有隙。順以使涼爲魏主所寵待，浩愈惡之"[①]。崔浩構陷李順正是他這種"不容人"性格的體現，而這也是促成後來"國史之獄"的其中一個原因。以崔浩爲代表的改革派和以鮮卑守舊貴族及李順爲代表的守舊派當時反復交鋒，崔浩構陷李順也就打擊了守舊派，但最終崔浩卻慘遭滅族，改革派遭到暫時失敗，直到孝文帝太和年間改制，改革派纔最終戰勝守舊派。

（中國　蘭州大學）

① （宋）司馬光撰，胡三省注《資治通鑒・宋紀五・文帝元嘉十四年(437)》，中華書局，1956年，第3871頁。

明代敦煌地區佛教寺院建置史考略

鄭煒明　余穎欣

一、前　言

隋唐五代時期，佛教在中國流傳已久。敦煌位處河西走廊的西端，作爲古代中西通道的咽喉，敦煌地區實爲佛教在中國的傳播提供了條件。從敦煌文書可以看到，敦煌地區寺院林立，法事頻繁，佛教興盛。《魏書》："敦煌地接西域，道俗交得其舊式，村塢相属，多有塔寺。"①《馬可波羅游記》亦言，敦煌地區人民奉佛，境内寺廟頗多②。姜亮夫（1902—1995）曾據敦煌出土卷子題記，整理"敦煌寺名録"，著録有名可考的寺院五十七所③。唐宋時期敦煌佛教發展空前盛况，可見一斑。

然而，自兩宋以後，敦煌佛教盛况不再，這與敦煌的地區性質起了變化不無關係。清代常鈞《敦煌雜鈔》中描述敦煌"元明之世，淩夷播遷，棄爲異域"④。唐宋以後，敦煌地區已由昔日的西北政治重心、中西通道交匯重鎮，逐漸轉型成爲邊疆的軍事區域。宋仁宗景祐二年（1035），趙元昊（1003—1048）侵回鶻，取敦煌⑤，河西地區遂與中國關係隔絶。元太祖二十二年（1227），敦煌在西夏亡後，歸元室所統治⑥。明代初年，明太祖屢次用兵西北，其中一個目

---

① （北齊）魏收撰《魏書》卷一一四，中華書局，1974年，第3032頁。

② 馬可·波羅口述，魯思梯謙筆錄，曼紐爾·科姆羅夫英譯，陳開俊等合譯《馬可波羅遊記》，福建科學技術出版社，1982年，第49頁。

③ 姜亮夫謂："敦煌寺刹之盛，代有傳者，而法護亦早起西河。北京九譯人，亦多來自敦煌。西來梵僧，亦多先居敦煌。然年湮代遠，久已莫聞。自敦煌經卷出，乃稍稍可考。故據卷子題記，彙錄存之，爬梳以得一概，爲敦煌研究之不廢，亦識小之義歟。""敦煌寺名錄"附於《莫高窟年表》之後，共錄敦煌寺院五十七所，部分附寺中事跡之考據。詳見姜亮夫《莫高窟年表》，《姜亮夫全集》十一，雲南人民出版社，2002年，第626—646頁。

④ （清）常鈞《敦煌雜鈔·序》，《西北史地文獻》第二十三卷，收入《中國西北文獻叢書》第三輯第九十八册，蘭州古籍書店，1990年，第315頁。

⑤ 《宋史·夏國傳》："（趙元昊景祐）二年……遂取瓜、沙、肅三州。"（見脱脱《宋史》卷四八五《夏國傳》上，第14005頁）；又《元史·地理志》載："景祐初，西夏陷瓜、沙、肅三州，盡得河西故地。"（見宋濂《元史》卷六〇《地理志》，中華書局，1976年，第1450頁）

⑥ 《元史·地理志》中載："沙州路·……元太祖二十二年，破其城以隸八都大王。至元十四年，復立州。十七年，升爲沙州路總管府，瓜州隸焉。"其小注謂："沙州去肅州千五百里，内附貧民欲乞糧沙州，必須白之肅州，然後給與，朝廷以其不便，故升沙州爲路。"（見宋濂《元史》卷六〇《地理志》，第1450頁）據此可見，敦煌在西夏亡後，歸元室統治。

的就是要從蒙古人手上奪回敦煌地區的控制權[①]。及後明成祖及憲宗期間，於敦煌置"沙州衛"及"罕東左衛"[②]，明室才重新全面掌握對敦煌地區的控制。

明代初年雖未全面掌握敦煌地區，但不代表明廷不重視、不爭取西北地區的控制權。事實上，自明太祖即位後，一直致力於爭取西北邊境的全面控制權。《昭代典則》卷八載：

> 自古重於邊防，邊境安則中國無事。四夷可以坐制。今延安地控西北，與胡虜接境。虜人聚散無常，若邊防不嚴，即入爲寇。待其入寇而後逐之，則塞上之民，必然受害。朕勑邊將，嚴爲之備……[③]

在洪武時期，明廷未能全面取得敦煌地區的控制權，實與元朝末年將領王保保的作亂有關。王保保爲洪武初年西北地區一大邊患，太祖曾命右丞相徐達、浙江行省平章李文忠、都督馮勝等各領五萬大軍討伐[④]。從朝廷所派軍力得知，王保保的勢力實不容忽視。洪武年間，雙方曾在蘭州、沈兒峪、懷柔，甚至在包括敦煌對開的沙漠地帶等地交戰，互有勝負[⑤]。及至洪武八年，王保保卒[⑥]，西北地區政局始回復穩定。亦由此可見，洪武帝其實是花了大氣力去爭取包括敦煌地區在內的西北邊境的全面控制權。

---

① 明代初年，元兵在蘭州、敦煌一帶仍有勢力。《明史·太祖本紀》載："（洪武五年春正月）宋國公馮勝爲征西將軍，取甘肅……（夏四月）戊寅，馮勝克甘肅，追敗元兵於瓜、沙州。"（見張廷玉《明史》，中華書局，1974年，第27頁）馮勝爲洪武初年在西北征討元末勢力的重將，其事跡詳見《明大將軍馮勝傳》，徐家瑞纂修《民國高臺縣志》卷七《藝文上》，收入《中國地方志集成·甘肅府縣志輯》第四十五輯，鳳凰出版社，2009年，第259頁。常鈞《敦煌雜鈔》"河西四郡"條載："洪武五年，宋國公馮勝下河西，迺以嘉峪關爲限，遂棄敦煌。"（《敦煌雜鈔》，《西北史地文獻》第二十三卷，收入《中國西北文獻叢書》第三輯第九十八册，第321頁）按：常氏之說實誤，明初朝廷屢次出兵西北，最終得以控制敦煌，並非如常氏所說的"遂棄敦煌"。詳本文下段。

② "沙州衛"及"罕東左衛"分別設於明成祖永樂二年及明憲宗成化十五年，詳見《明史·西域傳》："永樂二年，酋長困即來、買住率衆來歸。命置沙州衛。"（張廷玉《明史》卷三三〇《西域二》"沙州衛"條，第8559頁）；《明史·西域傳》："（成化）十五年九月奏請如罕東、赤斤例，立衛賜印，捍禦西陲。……宜如所請，即於沙州故城置罕東左衛。"（張廷玉《明史》卷三三〇《西域二》"罕東左衛"條，第8565頁）

③ （明）黄光昇撰《昭代典則》卷八，上海古籍出版，2008年，"太祖皇帝丙辰九年正月"條，第188頁。

④ 王保保，元順帝時賜名"擴廓帖木兒"，爲元末將領，《明史》有傳。其生平事跡詳見張廷玉等撰《明史》卷一二四《擴廓帖木兒傳》，第3709—3713頁。明太祖視王保保爲西北最嚴重的邊患。《昭代典則》卷六"太祖皇帝庚戌三年春正月"條載："上以王保保爲西北患，復命右丞相信國公徐達爲征虜大將軍、浙江行省平章李文忠爲左副將軍、都督馮勝爲右副將軍、御史大夫鄧愈爲左副將軍、湯和爲右副將軍，往征沙漠。"見黄光昇《昭代典則》卷六，"明太祖庚戌三年春正月"條，第131頁；及後，洪武五年更發十五萬大軍討伐王保保。"五年復大發兵征擴廓（即王保保）。達以征虜大將軍出中道，左副將軍李文忠出東道，征西將軍馮勝出西道，各將五萬騎出塞。"見張廷玉等撰《明史》卷一二五《徐達傳》，第3723頁。

⑤ 洪武初年，明軍與王保保在西北地區交戰。洪武三年，王保保欲攻取蘭州，但聞明廷大軍將至，故引退（見黄光昇撰《昭代典則》卷六，"太祖皇帝庚戌三年春正月"條，第131頁）；同年，徐達大敗王保保於沈兒峪（見黄光昇撰《昭代典則》卷六，"太祖皇帝庚戌三年春正月"條，第135—136頁；張廷玉等撰《明史》卷三二七《韃靼傳》，第8463—8464頁；卷二《太祖本紀》，第23頁）；洪武五年，王保保與部將賀宗哲擊敗徐達數萬軍（見張廷玉等撰《明史》卷一二五《徐達傳》，第3729頁）；洪武六年，徐達又敗王保保於懷柔之三角村（見黄光昇撰《昭代典則》卷七，"太祖皇帝癸丑六年九月"條，第176頁）。

⑥ 見張廷玉等撰《明史》卷二《太祖本紀》，"洪武八年"條，第30頁載："八月己酉，元擴廓帖木兒卒。"

由於地區局勢發展的不穩定、相較隋唐時期,明代敦煌地區的宗教發展確是大不如前。一般認爲,明代敦煌地區的佛教發展甚爲衰微[1]。然而,若考查地方志書,則可發現明代敦煌地區的佛寺興建並未完全停頓,而不同時期佛寺興修的趨勢,更是明代朝廷整體宗教政策的側面反映。本文擬對明代敦煌地區的佛寺建置歷史作一考察,以更深入瞭解佛教在敦煌地區可以繼續流行的原因,究竟是出於宗教本身的因素,還是受到明代國家宗教管理制度之影響所致。

二、本文所涉及的"敦煌"地區範圍

"敦煌"一名乃西漢武帝元鼎六年(公元前110)時置郡時的命名。自漢以來,"敦煌"既是郡名,亦作縣名[2]。歷代曾用主要名稱有"瓜州"[3]、"沙州"[4]。及至明代行都司衛所制,敦煌地區曾置"沙州衛"及"罕東左衛"[5]。由於古今地名各有分歧,敦煌的變遷異同、分合廢置,於一代之中已有多次,故本文所指的"敦煌地區",泛指河西四郡(敦煌、張掖、酒泉、武威),以及敦煌鄰近的玉門關、陽關、榆林地區。以明代的政區劃分,則爲陝西行都指揮使司所屬的大部分衛所,亦包括西北部的沙州衛、罕東衛及罕東左衛[6]。舉凡清代、民國志書中涉及明代此等區域的資料,亦屬本文考察範圍内。

三、與明代敦煌地區相關的地方志書

明代對敦煌地區相關的正史、實録等官方文獻均偏重於記録敦煌的軍事行動,有關社會

---

① 公維章《元明清時期的敦煌佛教》一文根據《敦煌莫高窟供養人題記》,整理元、明、清三代游人在莫高窟的禮佛活動,發現元、清兩代佛事活動頻繁,但明一代卻衹有數條的游人題記。詳參公維章《元明清時期的敦煌佛教》,載《敦煌學輯刊》第二期(總第三十六期、1999年),第22—31頁。

② 有關敦煌郡縣歷代名稱的變更,詳見李正宇《敦煌歷史地理導論》,臺北新文豐出版公司,2008年,《敦煌郡縣變更表》,第72—73頁。

③ 據李正宇《敦煌歷史地理導論》,北魏孝昌二年(526),敦煌改名"瓜州",此乃敦煌有"瓜州"名稱之始。見《敦煌歷史地理導論》第一章《敦煌郡建置沿革及疆域人口》,第47頁;及後隋開皇二年(582)廢郡,敦煌郡亦改名爲瓜州。

④ 唐武德五年(622),敦煌改稱"西沙州",領有敦煌、壽昌二縣;貞觀七年(633),去"西"字,改名"沙州"。見《敦煌歷史地理導論》第一章《敦煌郡建置沿革及疆域人口》,第48頁。

⑤ 據《中國行政區劃通史·明代卷》所載,衛所制是明代在總結以前歷史邊疆行政管理制度與兵制上產生的,是明代的基本軍事制度,明人亦將之與正式政區相擬(見周振鶴主編《中國行政區劃通史·明代卷》第二編《明代都司衛所建置》,復旦大學出版社,2007年,第249頁)。明成祖永樂二年及明憲宗十五年分别在敦煌設置"沙州衛"及"罕東左衛",《明史》、《清史稿》等典籍均以此等名稱記載敦煌地區的事跡。

⑥ "陝西行都指揮使司"於洪武十二年設置,下領十二衛、四所。本文所指的"敦煌地區"在明代區劃分别爲:甘州左衛(洪武初年即今甘肅省永登縣,及後徙治於今張掖縣)、甘州右衛、甘州中衛、甘州前衛、甘州後衛(上述均爲今甘肅省張掖縣)、肅州衛(今甘肅省酒泉市)、山丹衛(今甘肅省山丹縣)、永昌衛(今甘肅省金昌市永昌縣)、涼州衛(今甘肅省武威市)、古浪千户所(今甘肅省古浪縣)、高臺千户所(今甘肅省高臺縣);另沙州衛(今甘肅省敦煌市西)、罕東衛(今甘肅省敦煌市與玉門市之間南部)、罕東左衛(今甘肅省敦煌市西)。上述資料參考周振鶴著《中國行政區劃通史·明代卷》,第三章第二節"陝西行都司建置沿革",第393—415頁;牛平漢編著《明代政區沿革綜表》,中國地圖出版社,1997年,"陝西行都指揮使司",第399—400、404—405頁。

民生如宗教活動等層面的記述材料，數量甚少。針對這一缺漏，明、清、民國時期所修撰的敦煌地方文獻無疑起了重要的補充作用。方志所載風俗、寺觀、祠廟、碑記等史料，均是瞭解明代敦煌地區佛教活動的重要素材。

明代是地方志發展的蓬勃時期，"有明一代，二百七十餘年間，共修成各類志書二千八百九十二種，比宋、元方志的總和還多四倍"①。雖然明代志書纂修興盛，但志書的編修在地區的分佈上並不平均，主要集中在南直隸、浙江、湖廣等一帶；而各省的分佈亦不一致，明顯較着重經濟文化及交通較爲發達的地區②。由於明代的敦煌乃塞外之域，並無專志，衹能從官修全國性地志，以及甘肅地方志等較大範圍的志書中，查考有關敦煌地區佛教活動的資料。

《大明一統志》可謂明代全國性官修地志的代表③。志書中"陝西行都指揮使司"條的明代敦煌地區寺觀資料④，許多僅存於《大明一統志》而未見於其他典籍，可補不備。雖然《大明一統志》的學術評價毁譽參半⑤，但作爲明代唯一現存的全國性官修志書，其參考價值仍是不容置疑的。

除了全國性志書外，甘肅省地區志書亦能爲後世理解明代敦煌地區提供重要史料。據《中國地方志聯合目録》，現存明代時期所纂修的甘肅省區的地方志爲數不多，較重要的是萬曆年間的《肅鎮華夷志》⑥（下文簡稱《肅鎮志》）。《肅鎮志》是元明以來現存河西地區最早的方

---

① 黄葦、巴兆祥等著《方志學》，復旦大學出版社，1993年，第175頁。據作者統計，宋代方志一百四十種、南宋方志二百三十種、元代方志二百零五種，而明代則有方志二千八百九十二種，當中包括存佚者，亦含年代明確及年代不詳者，但所有數字均爲有年代可考者，年代不明者則不在其内。

② 關於明一代各地方志的分佈情況，黄葦、巴兆祥等著《方志學》做了詳細的統計，從而得出上文的分析。詳見黄葦、巴兆祥等著《方志學》，第176—208頁。

③ 此書雛型乃源自於洪武三年，明太祖下令將天下地理郡州形勢、降附顛末，編修而成的《大明志書》（姚廣孝等纂修《明太祖實録》卷五九"洪武三年十二月辛酉"條，中研院歷史語言研究所，1962—1966年，第1149頁），原書久佚，卷數不明；洪武十七年，又修《大明清類天文分野書》（姚廣孝等纂修《明太祖實録》卷一六七"洪武十七年閏十月癸亥"條，第2563頁）；二十七年再修《寰宇通衢書》（姚廣孝等纂修《明太祖實録》卷二三四"洪武二十七年九月庚申"條，第3423頁）。及至代宗景泰五年，再詔令纂修。英宗天順二年，英宗又命重修，天順五年四月全書完成，共九十卷，賜名《大明一統志》（孫繼宗撰《明英宗實録》卷三二七"天順五年四月"條，中研院歷史語言研究所，1962—1966年，第6741頁）。

④（明）李賢等撰《大明一統志》，三秦出版社，1990年，"陝西行都指揮使司"條，第625—658頁。

⑤ 部分明清學者對《大明一統志》評價不高，如李維楨《方輿勝略序》云："天順時，館閣修《大明一統志》，不載户口、田賦、官制諸大政典，識者病之。"見（明）李維楨《大泌山房集》卷一五《方輿勝略序》，收入四庫全書存目叢書編纂委員會編《四庫全書存目叢書》集部一五〇册，臺南莊嚴文化事業有限公司，1997年，第609頁；清代顧炎武《日知録集釋》亦認爲《大明一統志》"舛謬特甚"："永樂中，命儒臣纂天下輿地書，至天順五年（1461）乃成，賜名曰《大明一統志》，御制序文，而前代相傳如《括地誌》、《寰宇通志》之書皆廢。今考其書，舛謬特甚……引古事舛戾最多。"見（清）顧炎武撰，黄汝成集釋《日知録集釋》卷三一，上海古籍出版社，2006年，"大明一統志"條，第1093頁。

⑥ 目前學界對《肅鎮華夷志》的專篇討論不多。據高啟安的考辨，現存的《肅鎮志》應即《肅鎮華夷志》，現名應是清順治十四年重刊時所改；而臺灣影印本《甘鎮志》亦即《肅鎮志》。見高啟安《〈肅鎮華夷志〉文獻價值初探》，載《敦煌學輯刊》第二期（總第48期，2005年），第316頁；另高啟安撰有《〈肅鎮華夷志〉的名稱及版本考辨》（未刊）。《中國地方志集成》均收録《肅鎮志》及《甘鎮志》，當中的《肅鎮志》乃據明萬曆四十四年（1616）刊刻鈔本影印，共四卷，書口題"丁酉重刊肅鎮志"；而《甘鎮志》則據清順治十四年（1657）楊春茂重刻本之鈔本影印。兩書目録互相比較，《肅鎮志》分作四卷，《地理志》並無"古跡"條；《甘鎮志》則並無分卷，《人物志》則無"流寓"、"仙釋"條。有關兩書的版本比較，現時並無專篇討論，仍有待研究；然高啟安《〈肅鎮華夷志〉文獻價值初探》一文曾以兩書所載裕固族歷史資料作比對，認爲《肅鎮華夷志》之價值應較《甘鎮志》爲高。詳見高啟安《〈肅鎮華夷志〉文獻價值初探》，第319頁。

志書,尤足珍貴,有學者曾這樣評價此志:

> 由於資料的缺乏,明代敦煌歷史幾乎是空白的,而《肅鎮華夷志》(即《肅鎮志》)中記録了不少敦煌的資料。比如關於東遷各衛的記載,有不少涉及到了當時沙州的民族、人口變遷、居民生產方式以及與周邊的關係等,可以説大大豐富了明代敦煌研究的資料和内容。[①]

除明人所撰地志外,清代及民國時期河西地區志書亦可補明代敦煌史料不足之弊。清代修志爲歷朝之冠,現存敦煌地區主要志書如下:甘肅整體地區有乾隆《甘肅通志》、光緒《甘肅新通志》;敦煌、酒泉地區計有乾隆《重修肅州新志》、《玉門縣志》、光緒《肅州新志》、嘉慶《玉門縣志》、道光《敦煌縣志》等;張掖地區則有乾隆《甘州府志》、道光《山丹縣志》;武威地區有乾隆《武威縣志》、《鎮番縣志》、道光《重修鎮番縣志》、《永昌縣志》、《古浪縣志》等。民國時期的則有《甘肅通志稿》、《新修張掖縣志》、《高臺縣志》、《金塔縣志》等。上述志書均在本文的考察範圍之内。

四、明代敦煌地區佛寺建置史及其特點

《民國高臺縣志》載有清代嘉慶年間"長溝寺"之碑文,當中提到佛教於敦煌地區盛極一時的景象:

> 自古三教流傳,佛居一焉。其教之宗於西竺也,由來久矣。如燉煌之千佛靈巖,酒泉之西山,古剎赫赫,禪林群僧畢集,佛之爲德,其盛乎矣!建康之南山,即祁連之襟帶也……夷人居其間,或以游牧爲生,或以奉佛終身,顧人既知崇佛爲依歸,神亦必倚地以顯靈……[②]

唐宋時期敦煌莫高窟的佛教藝術成就尤高,而佛寺興盛亦標誌這段時間佛教的蓬勃發展。至元明時代,敦煌地區曾被朝廷棄爲"異域",未被中原政權所重視,因而一般認爲該地區的佛教發展轉趨衰微。相對於唐宋時期莫高窟開鑿和修繕的高峰期,明代確然並無相關記録,祇有數條游人瞻禮石窟的題記[③]。明人在莫高窟活動雖然不多,但明清時代敦煌地區志書,卻載有大量興建寺院的記述,部分更附建寺題記,詳細記述寺院由來;《大明一統志》

---

① 高啟安《〈肅鎮華夷志〉文獻價值初探》,第317頁。

② 徐家瑞纂修《民國高臺縣志》卷三,收入《中國地方志集成·甘肅府縣志輯》第四十七輯,第112—113頁。

③ 明代敦煌石窟數條遊人題記分別見於第七十七窟(明正統十二年題記)、第九十八窟(明成化十三年題記),以及第5窟(明成化十五年題記)。參見公維章《元明清時期的敦煌佛教》,《敦煌學輯刊》第二期(總第三十六期,1999年),第22—31頁;題記原文參閲敦煌研究院編《敦煌莫高窟供養人題記》,文物出版社,1986年,第27頁(第七十七窟)、第48頁(第九十八窟)、第5頁(第五窟)。

"陝西行都指揮使司·風俗"條"崇尚釋教"之記載[1],也顯示佛教於明代仍然流行。

由於各朝代區劃統屬不同、志書區域劃分不同,加上志書並無統一的格式、取捨標準不一,因此無法就不同志書所記的"寺觀"條資料作定量分析。例如,《大明一統志》是全國性志書,個別地區的記載不會十分詳盡;《肅鎮志》則爲地方志書,記載個別地區情況則相對較仔細。因此,本文以上述所提的志書爲主要材料作分析整理,冀能從中探究明代敦煌地區佛寺建置的歷史。

地志所見,終明一代,敦煌地區的佛寺建置頻仍,有名可録之佛寺爲數不少。爲了能更仔細掌握佛寺興修與明代治亂的關係,現衹就志書中所記敦煌地區有具體修建年期的寺院,作一整理,詳見表一:

表一:地方志所載明代敦煌地區有具體修建年份佛寺(按修建年份先後排列)

寺院名稱	地志所載寺院的創建年份/重修年份	所在位置[2]	見於志書
1.寶藏寺	洪武十年(1377)建	涼州府平番縣縣南	《甘肅通志》[3]、《甘肅新通志》[4]
2.永壽寺	洪武十九年(1386)改建觀音寺	涼州府古浪縣北	《甘肅通志》[5]、《甘肅新通志》[6]
3.觀音寺	洪武二十七年(1394);正統十年重修	甘州府山丹縣城西廓内	《肅鎮志》[7]、《乾隆甘州府志》[8]、《甘肅新通志》[9]
4.聖容寺	洪武三十二年(1399)建	涼州府鎮番縣城北	《甘肅通志》[10]、《甘肅新通志》[11]
5.髮塔寺	洪武年間建	甘州府山丹縣城東南隅	《大明一統志》[12]、《肅鎮志》[13]、《甘肅通志》[14]、《乾隆甘州府志》[15]、《山丹縣志》[16]、《甘肅新通志》[17]

① (明)李賢等撰《大明一統志》,"陝西行都指揮使司·風俗"條,第653頁。此條乃引《元一統志》"山丹州·風俗形勢"條。見(元)孛蘭肹等撰,趙萬里校輯《元一統志》,中華書局,1966年,第550頁。

② 由於此表所引用資料大部分爲清代志書,故此欄所記,均屬清代的區劃。

③ (清)許容監修《甘肅通志》卷一二《祠祀》"涼州府"條,臺北文海出版社,1966年,第1378頁。

④ (清)升允修,安維峻纂《甘肅新通志》卷三〇《祠祀志·寺觀》"涼州府平番縣"條,江蘇廣陵古籍刻印社;南京古舊書店,1989年,第48頁。

⑤ (清)許容監修《甘肅通志》卷一二《祠祀》"涼州府"條,第1377頁。

⑥ (清)升允修,安維峻纂《甘肅新通志》卷三〇《祠祀志·寺觀》"涼州府古浪縣"條,第48頁。

⑦ (明)李德魁纂《萬曆肅鎮華夷志》卷二,收入《中國地方志集成·甘肅府縣志輯》第四十八輯,"祠祀"條,第50頁。

⑧ (清)鍾賡起纂修《乾隆甘州府志》卷五《壇廟》,第255頁。

⑨ (清)升允修,安維峻纂《甘肅新通志》卷三〇《祠祀志·寺觀》"甘州府山丹縣"條,第50頁。

⑩ (清)許容監修《甘肅通志》卷一二《祠祀》"涼州府"條,第1377頁。

⑪ (清)升允修,安維峻纂《甘肅新通志》卷三〇《祠祀志·寺觀》"涼州府永昌縣"條,第48頁。據《甘肅新通志》,涼州府"聖容寺"共兩所,一在永昌縣,一在鎮番縣。鎮番縣聖容所之記載收於"永昌縣"條内。

⑫ (明)李賢等撰《大明一統志》,"西行都指揮司"條,第655頁。

⑬ (明)李德魁纂《萬曆肅鎮華夷志》卷二"祠祀"條,第50頁。

⑭ (清)許容監修《甘肅通志》卷一二《祠祀》"甘州府"條,第1361—1362頁。

⑮ (清)鍾賡起纂修《乾隆甘州府志》卷五《壇廟》,第255頁。

⑯ 黄璟、朱遜志等纂修《山丹縣志》卷四《壇廟》,臺北成文出版社,1970年,第113頁;《山丹縣志》並載陳敏《重修山丹髮塔寺碑記》,第402—404頁。

⑰ (清)升允修,安維峻纂《甘肅新通志》卷三〇《祠祀志·寺觀》"甘州府古浪縣"條,第50頁。

續表

寺院名稱	地志所載寺院的創建年份/重修年份	所在位置	見於志書
6.普觀寺，舊名馬蹄寺	永樂元年(1403)立爲禪堂，永樂十四年(1416)賜名	甘州府東樂分縣城南一百三十里祁連山下	《肅鎮志》[1]、《甘肅通志》[2]、《甘肅新通志》[3]、《民國新修張掖縣志》[4]
7.萬壽寺	永樂四年(1406)重修	甘州府張掖縣城西南隅	《肅鎮志》[5]、《甘肅通志》[6]、《乾隆甘州府志》[7]、《甘肅新通志》[8]
8.莊嚴寺，舊名靜覺寺	永樂五年(1407)建	涼州府武威縣府城南六十里	《甘肅通志》[9]、《甘肅新通志》[10]
9.宏仁寺/寶覺寺(一名卧/睡佛寺)	洪武五年(1372)兵焚，永樂九年(1411)重修，十七年(1419)敕賜"寶覺寺"，萬曆二十二年(1594)再修	甘州府張掖縣城西南隅	《大明一統志》[11]、《肅鎮志》[12]、《甘肅通志》[13]、《乾隆甘州府志》[14]、《甘肅新通志》[15]、《民國新修張掖縣志》[16]
10.金川寺	永樂十二年(1414)建	涼州府永昌縣城北	《甘肅通志》[17]、《甘肅新通志》[18]
11.普觀寺	永樂十四年(1416)賜名	甘州府張掖縣東樂堡	《大明一統志》[19]、《甘肅新通志》[20]
12.勝泉寺	永樂十五年(1417)建	甘州府東樂分縣東關外	《甘肅新通志》[21]
13.佑善寺	永樂年間建	甘州府張掖縣府城西北隅	《甘肅通志》[22]、《甘肅新通志》[23]
14.普濟寺	永樂年間建	甘州府高臺縣鎮夷城西北	《民國高臺縣志》[24]
15.清應寺	永樂年時敕建	涼州府城北	《甘肅通志》[25]

1 (明)李德魁纂《萬曆肅鎮華夷志》卷二"祠祀"條，第47頁。
2 (清)許容監修《甘肅通志》卷一二《祠祀》"甘州府"條，第1360—1361頁。
3 (清)升允修、安維峻纂《甘肅新通志》卷三〇《祠祀志・寺觀》"甘州府張掖縣"條，第50頁。
4 白冊侯原纂、余炳元續纂《民國新修張掖縣志》，收入《中國地方志集成・甘肅府縣志輯》第四十五輯，鳳凰出版社，2008年，第381頁。
5 (明)李德魁纂《萬曆肅鎮華夷志》卷二"祠祀"條，第47頁。
6 (清)許容監修《甘肅通志》卷一二《祠祀》"甘州府"條，第1360頁。
7 (清)鍾賡起纂修《乾隆甘州府志》卷五《壇廟》，第255頁。
8 (清)升允修、安維峻纂《甘肅新通志》卷三〇《祠祀志・寺觀》"甘州府張掖縣"條，第49頁。
9 (清)許容監修《甘肅通志》卷一二《祠祀》"涼州府"條，第1375頁。
10 (清)升允修、安維峻纂《甘肅新通志》卷三〇《祠祀志・寺觀》"涼州府武威縣"條，第48頁。
11 (明)李賢等撰《大明一統志》，"陝西行都指揮使司"條，第655頁。
12 (明)李德魁纂《萬曆肅鎮華夷志》卷二"祠祀"條，第47頁。
13 (清)許容監修《甘肅通志》卷一二"祠祀"條，第1360頁。
14 (清)鍾賡起纂修《乾隆甘州府志》卷五《壇廟》，第248頁。
15 (清)升允修、安維峻纂《甘肅新通志》卷三〇《祠祀志・寺觀》，第49頁。
16 白冊侯原纂、余炳元續纂《民國新修張掖縣志》，第381頁。
17 (清)許容監修《甘肅通志》卷一二《祠祀》"涼州府"條，第1376頁。
18 (清)升允修、安維峻纂《甘肅新通志》卷三〇《祠祀志・寺觀》"涼州府永昌縣"條，第48頁。
19 (明)李賢等撰《大明一統志》，"陝西行都指揮使司"條，第655頁。
20 (清)升允修、安維峻纂《甘肅新通志》卷三〇《祠祀志・寺觀》"甘州府張掖縣"條，第50頁。
21 (清)升允修、安維峻纂《甘肅新通志》卷三〇《祠祀志・寺觀》"甘州府張掖縣"條，第49頁。
22 (清)許容監修《甘肅通志》卷一二《祠祀》"甘州府"條，第1361頁。
23 (清)升允修、安維峻纂《甘肅新通志》卷三〇《祠祀志・寺觀》"甘州府張掖縣"條，第49頁。
24 徐家瑞纂修《民國高臺縣志》卷三，第111頁。
25 (清)許容監修《甘肅通志》卷一二《祠祀》"涼州府"條，第1375頁。

續表

寺院名稱	地志所載寺院的創建年份/重修年份	所在位置	見於志書
16.聖天寺	永樂年間修	甘州府東樂分縣洪水堡	《甘肅新通志》①
17.雲臺寺	宣德四年(1429)募建	甘州府山丹縣城南五十里	《乾隆甘州府志》②、《山丹縣志》③、《甘肅新通志》④
18.白塔寺	宣德年建、天順年間重修	甘州府張掖縣城北二里	《肅鎮志》⑤、《甘肅通志》⑥、《甘肅新通志》⑦
19.海德寺	正統元年(1436)建	涼州府平番縣縣城東北	《甘肅通志》⑧、《甘肅新通志》⑨
20.土佛寺	正統四年(1439),《山丹縣志》作正統六年(1441)	甘州府山丹縣城西十里	《肅鎮志》⑩、《甘肅新通志》⑪、《山丹縣志》⑫
21.寶塔寺	正統五年(1440)建	涼州府鎮番縣城西關外	《甘肅通志》⑬、《甘肅新通志》⑭
22.馬喝喇寺	正統六年(1441)募建	甘州府山丹縣城南六十里	《肅鎮志》⑮、《乾隆甘州府志》⑯、《山丹縣志》⑰
23.雲莊寺	正統六年(1441)建	涼州府永昌縣城南	《甘肅新通志》⑱
24.地藏寺	正統七年(1442)建;《甘肅新通志》、《武威縣志》作萬曆七年(1579)	涼州府武威縣府城東北	《肅鎮志》⑲、《武威縣志》⑳、《甘肅新通志》㉑
25.隆教寺	正統年間建	甘州府東樂分縣南古城	《甘肅新通志》㉒
26.勝緣寺	天順年間建	甘州府高臺縣城北隅	《肅鎮志》㉓、《甘肅新通志》㉔、《民國高臺縣志》㉕

---

① (清)升允修,安維峻纂《甘肅新通志》卷三〇《祠祀志·寺觀》"甘州府張掖縣"條,第50頁。
② (清)鍾賡起纂修《乾隆甘州府志》卷五《壇廟》,第256頁。
③ 黄璟、朱遜志等纂修《山丹縣志》卷四《壇廟》,第122頁;《山丹縣志》並載徐體仁《重修雲臺寺碑記》,第411—414頁。
④ (清)升允修,安維峻纂《甘肅新通志》卷三〇《祠祀志·寺觀》"甘州府山丹縣"條,第50頁。
⑤ (明)李德魁纂《萬曆肅鎮華夷志》卷二"祠祀"條,第47頁。
⑥ (清)許容監修《甘肅通志》卷一二《祠祀》"甘州府"條,第1361頁。
⑦ (清)升允修,安維峻纂《甘肅新通志》卷三〇《祠祀志·寺觀》"甘州府張掖縣"條,第49頁。
⑧ (清)許容監修《甘肅通志》卷一二《祠祀》"涼州府"條,第1378頁。
⑨ (清)升允修,安維峻纂《甘肅新通志》卷三〇《祠祀志·寺觀》"涼州府平番縣"條,第48頁。
⑩ (明)李德魁纂《萬曆肅鎮華夷志》卷二"祠祀"條,第50頁。
⑪ (清)升允修,安維峻纂《甘肅新通志》卷三〇《祠祀志·寺觀》"甘州府山丹縣"條,第50頁。
⑫ 黄璟、朱遜志等纂修《山丹縣志》卷四《壇廟》,第121頁;《山丹縣志》並載陳敏《重修土佛寺碑記》,第409—411頁。
⑬ (清)許容監修《甘肅通志》卷一二《祠祀》"涼州府"條,第1377頁。
⑭ (清)升允修,安維峻纂《甘肅新通志》卷三〇《祠祀志·寺觀》"涼州府鎮番縣"條,第48頁。
⑮ (明)李德魁纂《萬曆肅鎮華夷志》,卷二"祠祀"條,第50頁。
⑯ (清)鍾賡起纂修《乾隆甘州府志》卷五《壇廟》,第256頁。
⑰ 黄璟、朱遜志等纂修《山丹縣志》卷四《壇廟》,第122頁。
⑱ (清)升允修、安維峻纂《甘肅新通志》卷三〇《祠祀志·寺觀》"涼州府永昌縣"條,第48頁。
⑲ (明)李德魁纂《萬曆肅鎮華夷志》卷二"祠祀"條,第50頁。
⑳ (清)張玿美修,曾鈞、蘇璟纂《武威縣志》,收入《中國地方志集成·甘肅府縣志》第三十九輯,鳳凰出版社,2008年,第398頁。
㉑ (清)升允修,安維峻纂《甘肅新通志》卷三〇《祠祀志·寺觀》"涼州府武威縣"條,第48頁。
㉒ (清)升允修,安維峻纂《甘肅新通志》卷三〇《祠祀志·寺觀》"甘州府張掖縣"條,第50頁。
㉓ (明)李德魁纂《萬曆肅鎮華夷志》卷二"祠祀"條,第51頁。
㉔ (清)升允修,安維峻纂《甘肅新通志》卷三〇《祠祀志·寺觀》"甘州府張掖縣"條,第50頁。
㉕ 徐家瑞纂修《民國高臺縣志》卷三,第110頁。

續表

寺院名稱	地志所載寺院的創建年份/重修年份	所在位置	見於志書
27.崇慶寺	天順年間重修;《甘州府志》、《張掖縣志》作天順七年(1463)	甘州府張掖縣城西南二里	《肅鎮志》[1]、《甘肅通志》[2]、《乾隆甘州府志》[3]、《甘肅新通志》[4]、《民國新修張掖縣志》[5]
28.普門寺	成化四年(1468)建	甘州府張掖縣城北門内	《肅鎮志》[6]、《民國新修張掖縣志》[7]
29.海潮寺	成化二十二年(1486)建	涼州府武威縣府城東北	《武威縣志》[8]、《甘肅新通志》[9]
30.西山寺	成化年間建	甘州府山丹縣城南四十里	《山丹縣志》[10]
31.善應寺	成化年間敕賜重修	涼州府武威縣府城西蓮花山	《甘肅新通志》[11]
32.廣化寺	弘治四年[12](1491)募建	甘州府山丹縣城南八十里花寨堡	《乾隆甘州府志》[13]、《山丹縣志》[14]、《甘肅新通志》[15]
33.大赫寺	嘉靖年間建	肅州城西南隅	《光緒肅州新志》[16]
34.朝元寺	嘉靖中建	甘州府張掖縣城南五十里	《民國新修張掖縣志》[17]
35.壽國寺	萬曆二十四年(1596)建	涼州府古浪縣大靖城	《甘肅通志》[18]、《甘肅新通志》[19]
36.古佛寺	天啟初年建	甘州府張掖縣府城西關外	《甘肅新通志》[20]

從上表我們可以粗略知道有明一代敦煌地區佛寺的建置史,我們更看到下列幾個特點:

① (明)李德魁纂《萬曆肅鎮華夷志》卷二"祠祀"條,第47頁。
② (清)許容監修《甘肅通志》卷一二《祠祀》"甘州府"條,第1361頁。
③ (清)鍾賡起纂修《乾隆甘州府志》卷五〈壇廟〉,第251頁。
④ (清)升允修,安維峻纂《甘肅新通志》卷三〇《祠祀志・寺觀》"甘州府張掖縣"條,第49頁。
⑤ 白冊侯原纂,余炳元續纂《民國新修張掖縣志》,第381頁。
⑥ (明)李德魁纂《萬曆肅鎮華夷志》卷二"祠祀"條,第47頁。
⑦ 白冊侯原纂,余炳元續纂《民國新修張掖縣志》,第382頁。
⑧ (清)張玿美修,曾鈞、蘇暻纂《武威縣志》,卷一,第398頁。
⑨ (清)升允修,安維峻纂《甘肅新通志》卷三〇《祠祀志・寺觀》"涼州府武威縣"條,第48頁。
⑩ 黄璟、朱遜志等纂修《山丹縣志》卷四《壇廟》,第122—123頁。
⑪ (清)升允修,安維峻纂《甘肅新通志》卷三〇《祠祀志・寺觀》"涼州府武威縣"條,第48頁。
⑫ 《乾隆甘州府志》、《山丹縣志》及《甘肅新通志》均載廣化寺於弘治四年興建。但據張嵩《建廣化寺碑》,廣化寺應落成於成化丙午七月(即成化二十二年),弘治四年應爲立碑之年。詳見張嵩《建廣化寺碑》,收入黄璟、朱遜志等纂修《山丹縣志》卷一〇《藝文》,第419頁。
⑬ (清)鍾賡起纂修《乾隆甘州府志》卷五《壇廟》,第256頁。
⑭ 黄璟、朱遜志等纂修《山丹縣志》卷四《壇廟》,第123頁。
⑮ (清)升允修,安維峻纂《甘肅新通志》卷三〇《祠祀志・寺觀》"甘州府"條,第50頁。
⑯ (清)吴人壽、何衍慶纂修《光緒肅州新志》,收入《中國地方志集成・甘肅府縣志》第三十八輯,鳳凰出版社,2008年,第496頁。
⑰ 白冊侯原纂,余炳元續纂《民國新修張掖縣志》,第382頁。
⑱ (清)許容監修《甘肅通志》卷一二《祠祀》"涼州府"條,第1377頁。
⑲ (清)升允修,安維峻纂《甘肅新通志》卷三〇《祠祀志・寺觀》"涼州府古浪縣"條,第50頁。
⑳ (清)升允修,安維峻纂《甘肅新通志》卷三〇《祠祀志・寺觀》"甘州府張掖縣"條,第49頁。

1. 佛寺修建及整頓時期集中在明憲宗成化年間之前

志書中有確實修建年份的敦煌地區寺院共三十六所,當中絕大部分寺院的建造或修繕是在明憲宗成化年間或之前,約佔明代敦煌地區整朝寺院興修的百分之八十五以上;成化年間之後所見的佛寺修繕數目不多,晚明時期記録更少。但可以放心地説,敦煌地區佛寺的修建,是貫穿整個明代的,而明代早年確爲建造或修繕寺院最興盛的時期。觀乎敦煌地區寺院修建的趨勢,與明廷整體宗教政策及各朝君主對佛教的取態不無關係。

明初中央高度集權,明太祖宗教思想爲有明一代國家宗教政策奠定了"以儒爲本,以佛、道教爲用"的基本方針[1]。朝廷宣揚佛道思想,乃因其理念對大一統國家甚有穩定作用。這代表明代宗教政策乃出於政治現實的考慮,而非宗教情感的本身。所有的宗教活動,均須服膺於明廷儒家統治理念之下,此基本方向成了後代不能改變的"祖制"。《明會典》載:

> 釋道二教,自漢唐以來,通於民俗,難以盡廢。惟嚴其禁約,毋使滋蔓。令甲具在,最爲詳密云。[2]

這正好説明,明廷因難以在盡廢佛、道二教擔任主導角色,故繼而採取"毋使滋蔓"的被動政策。終明一代,佛道發展均未能淩駕政治發展,祇能淪爲維持國家穩定的政治工具。

明初至明憲宗成化年間,乃明代佛教發展相對穩定的時期[3]。洪武時期爲敦煌寺院歸併整合時期,亦有下令新建者,但爲數不多,如寶藏寺、髮塔寺、觀音寺和聖容寺等便是。成祖永樂、仁宣時期則大體沿襲太祖的宗教政策,並無太大的更改。建文四年,剛即位的成祖命禮部清理佛、道二教,並列明歸併寺院的準則:凡在洪武十五年以前寺院有名額者,不必歸併;但新建者則歸併如舊[4]。志書中有數條成祖永樂朝"敕建"佛寺、宣宗對寺院"敕賜名額"的記載,這顯示這段期間,朝廷在地方寺廟的興修上擔當相對主動的角色。其中在甘州張掖縣的宏仁寺,便由明成祖敕賜額"寶覺寺"、明宣宗敕賜寺碑。寺碑内容節録如下:

> 大覺師之道,充周而不窮,神妙而莫測,瞻之而不見,感之而隨應,古今所傳,彰彰盛矣……朕承祖宗之鴻業,克勤治理,以靖萬邦。今海宇寧謐,民物康阜,四夷萬國,咸共

---

① 趙軼峰《明代國家宗教管理制度與政策研究》,中國社會科學出版社,2008年,第二章《明代國家宗教管理的基本觀念》,第29頁。

② (明)申時行等重修《明會典》卷一〇四《禮部六十二・藝術》,中華書局,1989年,第568頁

③ 趙軼峰《明代國家宗教管理制度與政策研究》,第二章《明代國家宗教管理的基本概念》,第36頁。

④ 《明太宗實錄》載:"(洪武三十五年,即建文四年)命禮部清理釋、道二教。凡歷代以來,若漢、晉、唐、宋、金、元及本朝洪武十五年以前寺觀有名額者,不必歸併,其新創者悉歸併如舊。"見(明)張輔等纂修《明太宗實錄》卷一四"洪武三十五年十一月壬午"條,中研院歷史語言研究所,1962—1966年,第249頁

> 歸心。此天與祖宗之垂佑，實亦佛之慈蔭所被及也……乃一新其殿宇，而特賜名"寶覺"，用以妥聖靈，用以迎景福，安國家於泰山，保太平於永久。因具述其所由來，勒之於碑，垂示無窮……[1]

綜觀整篇碑文内容，明宣宗敕賜寺碑並非出於對佛教的尊崇，而是因感"祖宗之垂佑"、"佛之慈蔭所被及"，國家康泰，四海來歸，故立碑記念。對於佛教"導民化俗"的作用，明宣宗是予以肯定的。這反映明廷藉佛教宣揚仁愛聖德的太平之象，有着濃厚的政治意味。

事實上，明宣宗的例子確能視爲明初官方對地方寺院介入的一種普遍形式，這反映了明廷對佛教政策的取態。宣德期間内閣大學士爲廬陵淨業寺撰碑文，碑文内容指出，佛教清淨修己之道，實與儒家仁政寬和之道一致，故甚爲明代君主所看重[2]。在甘州府山丹縣的土佛寺，由鎮守甘肅太監劉永誠向朝廷請求賜額，寺内碑文同樣反映明廷對敦煌地方寺院的政治寄託：

> ……鎮守甘肅太監劉公永誠巡省於邊，瞻禮嘆喟，歸請於朝賜額"土佛"，金書其門，朗昭星月，彼都人士，嚮化闡揚，上祝皇圖奠磐石之安，下祈閭里仁壽之域，慈航穩步，永享昇平。銘曰："金天開化，自被西方教傳中土，歷代顯揚。甘肅設鎮，鞏固金湯，山丹立衛，俗普循良，巨人表蹟，震疊戎羌，鐫銘勒石，永瞻佛光。"[3]

王尚絅《建馬喝喇寺碑記》亦云：

> (馬喝喇寺)……廟貌莊嚴，佛力浩大，近者悦而遠者來，庶足奠國家億萬年無疆之運耳，爰爲銘以紀……[4]

兩篇碑文的主要内容均是對社會政治昇平、震攝外族的寄願，這與佛教本身，似乎並無太大的關連。正因着佛教有政治教化功能，故明代君主亦會利用皇權來支持其發展。明憲宗成化年間亦敕修武威"海藏寺"，《成化御敕修海藏寺碑》曰：

---

① (清)升允修，安維峻纂《甘肅新通志》卷三〇《寺觀·明宣宗敕賜寶覺寺碑》，第49頁。

② 宣德年間廬陵淨業寺重修完成後，宣宗嘉奬，賜寺名爲"廣福寺"，並賜璽書護持，由楊士奇撰碑文。《勑賜廣福寺碑》載："嗟呼！廣福之義大矣哉　仰惟皇上聖德，如天地化育，凡物之脊形兩間者，皆欲使之生遂暢達，而況於人哉！蓋無間華夷遠邇之人，皆欲使之得其養，不失其性，優游於春風和氣之中，此堯、舜之心，覆載之仁也。佛之教，在於絕嗜欲，務清淨，而求諸内。其始以爲己焉耳，及其成也，固推以化人　其從其他，由其道，專用其心於恬澹寂寞，可爲淳古無事之俗，而吏治可簡，刑罰可免矣。明君仁主之重其道，意亦有在於此歟？……皇仁如天，曠代所希，嗟爾雲海，何以致之？愛親者仁，重本者義，上副皇心，寵示表勵。岳靈拱衛，佛日昭宣，皇明一統，帝壽萬年。"〔明〕楊士奇《勑賜廣福寺碑》(宣德六年十月)，《東里文集》卷二五，中華書局，1998年，第367頁。

③ (明)陳敏《重修土佛寺碑記》，收入黄璟、朱遜志等纂修《山丹縣志》卷一〇《藝文》，第411頁。

④ (明)王尚絅《建馬喝喇寺碑記》，收入黄璟、朱遜志等纂修《山丹縣志》卷一〇《藝文》，第416頁。

皇帝敕諭,官員軍民諸色人等,朕惟佛氏之教,其來已遠,其教本空寂而以普度爲心,故能化導善類,覺悟群迷,上以陰翊皇度,下以利澤生民,功德所及,無間幽顯。涼州城北舊有寺一所,歲久廢馳,今令守都知監太監張睿,募緣備貲,重新修蓋已完,田莊水磨,恐後被人作踐,攙擾侵佔,具奏乞名,及請給劄僧人道禺義堅住持,並降護敕,玆特允奏。賜額曰:清化。仍降敕護持,之後官員軍民諸色人等,毋得於本寺侮慢斯凌,褻瀆毀壞,以阻其教,敢有不遵朕命者,論之以法,欽哉。故諭。[1]

寺碑内容充份説明,若有人"阻其教",則會"論之以法"。明憲宗期望透過支持地方佛教的發展,達至"化導善類"、"利澤生民",從而穩定地方局勢的目的。

如是觀之,明代初年在敦煌地區由官方"敕建"、"敕賜名額"的佛教寺院,官方色彩甚爲濃厚;從寺院碑記亦可印證,明代敦煌地區的寺院帶有政治教化的導向。

英宗正統、天順年間雖歷土木之變,但國家政治仍相對穩定,此時期修建的寺院數目與永樂年間相若。然而,自憲宗成化年間始,敦煌地區新建寺院數量顯著減少。憲宗即位之初,京城内外寺院已多,因此下令不得妄自增修、又或求賜寺額[2];孝宗即位,亦重申禁止動輒興修寺院之制,違者治以重罪[3]。及後的世宗崇信道教,排斥佛教,寺院的修建亦見放緩。這發展趨勢亦能見於敦煌地區,嘉靖之後敦煌地區所建寺院衹有四所(見表一)。

綜合而言,敦煌地區雖爲塞外之區,並非中央政權的政治核心地域,但佛寺興修活動並無停頓,且集中在明憲宗成化年間之前,這發展趨勢實與整個朝廷政治宗教政策的變化相配合。

2. 佛寺性質以漢傳佛教爲主

除了建寺時期集中於明成化年間之前,地志資料亦能清楚揭示漢傳與藏傳佛教在不同地域的分佈。明代西北地區是個漢藏交融的地域,漢傳佛教主要流傳於十八布政使司所轄的範圍,並滲透到邊疆地區;而藏傳佛教的核心地區則在明代羈縻邊疆區域,如青藏高原、四川及西北地區[4]。地方志資料多在"寺觀"條下附"番寺"一項,以區別漢傳與藏傳佛教寺。

明朝廷對藏傳佛教非常尊崇,這與羈縻少數民族、從而經略西陲的國策不無關係。《明史・西域傳》云:

---

① 此碑立於成化二十二年(1486),見(清)張澍輯,周朋飛、段憲文點校《涼州府志備考》,三秦出版社,1998年,《藝文》卷一〇《成化御敕修海藏寺碑》。

② 《明憲宗實錄》載:"京城内外寺院已多,而内外有勢力之人往往效尤,增修不已。或豪奪民居,或詭稱古額,假名爲國祈福,而實自欲徼福;假名爲民禳災,而實因以生火。今後更不得妄自增修、輒求賜額。爾禮部官宜以朕此意通行曉示。"(明)劉吉等撰《明憲宗實錄》卷一三"天順八年二月乙亥"條,中研院歷史語言研究所,1962—1966年,第143頁

③ 《明孝宗實錄》載:"内外官員軍民僧道等,今後不許指以古跡,輒便奏討修蓋寺觀名額、護敕,因而佔奪軍民地土。如有已經奏准,未修蓋者,即便停止。違者治以重罪。"見(明)李東陽等撰《明孝宗實錄》卷二"成化二十三年九月庚子"條,中研院歷史語言研究所,1962—1966年,第23頁。

④ 趙軼峰《明代國家宗教管理制度與政策研究》,第一章《明代國家、宗教、社會的一般狀況》,第22—23頁。

追成祖，益封法王及大國師、西天佛子等，俾轉相化導，以共尊中國，以故西陲宴然，終明世無番寇之患。[①]

陳子龍《明經世文編》中《收復番族疏收復西寧番族》亦言：

議照兩河環居皆番，而河西爲甚。河西四郡皆番，而西寧爲甚。其蓋緣遠連青海，近接河湟……祖宗略地西陲，緣俗立教，加意諸羌，故大建梵宇，特賜專勅，擇番僧爲衆推服者，大者國師，小者禪師。[②]

這裏明確記載，明廷推崇藏傳佛教，目的爲安定西陲，以期達致"無番寇之患"；此外，"大建梵宇"亦爲收復番族的一項政策，加上特賜專敕、擇番僧爲衆所服者封以"國師"、"禪師"之名，這都使明代西北甘青地區的藏傳佛教有所發展，並能起著穩定邊疆的作用。單在青海地區，明代興建的藏傳佛教寺就有六十多所[③]。雖云藏傳佛教在西北地區頗爲流行，但若從寺院數量方面看，藏傳佛教寺多集中在河湟地區（即今青海省東北部和甘肅省東南部）[④]，敦煌地區卻並非明代藏傳佛寺中心地帶。詳見圖1：

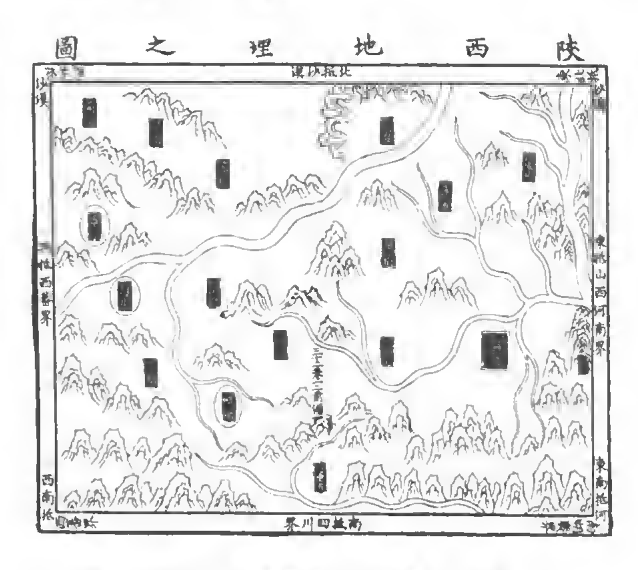


圖1　明代西北藏傳佛寺主要集中地區[⑤]

圖中圈示的西寧、河州、臨洮府、岷州地區，均爲西北地區著名藏傳佛教寺的所在地域，其中

① （清）張廷玉等撰《明史》卷三三一《西域傳》，第8589頁。

② （明）陳子龍等選輯《明經世文編》卷四〇四，中華書局，1962年，第4377頁。

③ 介永强《西北佛教歷史文化理地研究》，人民出版社，2008年，第82頁。此數字是作者根據年治海、白更登主編《青海藏傳佛教寺院明鑒》（甘肅民族出版社，1993年）普查結果統計而得出來的。

④ 介永强《西北佛教歷史文化理地研究》，第81—82頁。

⑤ （明）李賢《陝西地理之圖》，《大明一統志》，第552頁。

以洪武年間創建的“瞿曇寺”[①]、宣德二年敕建的“大崇教寺”[②]、正統七年所建的“弘化寺”[③]最具代表性。相對而言,甘州、涼州及肅州等地區,則未見藏傳佛教寺院特別集中[④]。

明廷對藏傳佛教的取態是促成其發展的主要原因。《明史》載:

> 立西寧僧綱司,以三剌爲都司。又立河州番、漢二僧綱司,並以番僧爲之,紀以符契。自是,其徒爭建寺,帝輒錫以嘉名,且賜敕護持。番僧來者日衆。永樂時,諸衛僧戒行精勤者,多授喇嘛、禪師、灌頂國師之號,有加至大國師、西天佛子者,悉給以印誥,許之世襲,且令歲一朝貢,由是諸僧及諸衛土官輻輳京師。其他種族,如西寧十三族、岷州十八族、洮州十八族之屬,大者數千人,少者數百人,亦許歲一奉貢,優以宴賚。西番之勢益分,其力益弱,西陲之患亦益寡。[⑤]

明廷護持藏傳佛教,除了賜寺額予藏傳佛教寺外,明廷亦於西寧、河州地區置“僧綱司”,又加封戒行精勤者。這些受封職者成爲明廷統治西陲民族的得力助手,有助分散邊疆民族勢力,“西番之勢益分,其力益弱”,達致“西陲之患亦益寡”、穩定西陲的目的。

據此可見,不論漢傳佛寺或藏傳佛寺的興建,均與明廷整體國家、以至邊疆的宗教政策有密切關係。地方志資料反映明代敦煌地區的佛寺,仍以漢傳佛教爲多;相反,因着國家的

---

① 瞿曇寺位於明時西寧衛(今青海省樂都縣)。《明史·西域傳》載:“初,西寧番僧三剌爲書招降罕東諸部,又建佛刹於碾白南川,以居其衆,至是來朝貢馬,請敕護持,賜寺額。帝從所請,賜額曰瞿曇寺。”見(清)張廷玉《明史》三三〇《西域二》,第8541頁。

② 大崇教寺位於明時岷州衛(今甘肅岷縣)。《明經世文編》卷二一二《陝西番僧乞撥軍匠護敕寺疏》中載:“該陝西都司、岷州衛大崇教寺番僧令占恧行奏先於宣德二年,奉欽命差太監王錦、羅玉、杜馬林等起調陝西都布二司軍民大夫,敕建寺院一所,給予護敕(持)二道,賜額大崇教寺。奉兵工二部勘合,本衛撥發軍匠劉友等五十名,專一在寺看守。”朝廷對大崇教寺之重視,可見一斑。見(明)陳子龍等選輯《陝西番僧乞撥軍匠護敕寺疏》,《明經世文編》卷二一二,第2220頁。

③ 弘化寺位於明時河州衛(即今青海省民和縣)。《明英宗實錄》載:“(正統七年)辛亥,敕諭河州、西寧等處官員軍民人等曰:‘朕惟佛氏之道以空寂爲宗,以普度爲用,西土之人久事崇信。今以黑城子廠房地,賜大慈法王釋迦也失,蓋造佛寺,賜名弘化,頒敕護持。’”見(明)孫繼宗撰《明英宗實錄》卷九五,第1917頁。有關弘化寺由來始末,詳參秦永章《弘化寺歷史概述》,載《青海民族研究(社會科學版)》第二期(季刊,1992年),第55—57頁。

④ 雖然藏傳佛教寺院在甘州、涼州等地未見集中,但地方志中亦有零星記載。在甘州山丹縣的馬喝喇寺可能是敦煌地區其中一所藏傳佛教寺。《馬喝喇寺碑記》載:“山丹南六十里,有舊古刹。天順初年始自僧沙迦會發心創建,至洪正間俱就傾圮。復遇僧智瑩秀峰再造鴻工,敬修佛殿,後有惠誠僧行最上,纘承前模援例,題請奉敕賜馬喝喇寺……”(見王尚絅《建馬喝喇寺碑記》,收入黄璟、朱遜志等纂修《山丹縣志》卷一〇《藝文》,第414頁)藏傳佛教中有一名“大黑天”的護法神(義淨《南海寄歸内法傳》卷一“受齋軌則”載:“又復西方諸大寺處,咸於食廚柱側,或在大庫門前,雕木表形,或二尺三尺,爲神王狀,坐把金囊,卻踞小牀,一腳垂地,每將油拭,黑色爲形,號曰莫訶歌羅,即大黑神也。”見(唐)義淨著,王邦維校注《南海寄歸内法傳校注》,中華書局,1995年,第51頁。其梵文爲Mahakala,音譯有摩訶迦羅、莫訶哥羅、瑪哈嘎拉等名稱,而“馬喝喇”可能爲其中一個譯名。馬喝喇寺在天順初年由“僧沙迦會”創建,及後由“僧智瑩秀峰”、“惠誠僧行最”等續建,從僧人名字看來,初步推斷此寺應由藏僧始建,及後由漢僧修繕,故佛寺早期應爲藏傳佛寺,後期則逐漸漢化。有關明代敦煌地區佛寺性質轉變的具體情況,仍有待進一步研究。

⑤ (清)張廷玉《明史》卷三三〇《西域二·西番諸衛》,第8541—8542頁。

邊疆政策,明廷刻意在西寧、河州等地區扶植藏傳佛教,故河湟地區實爲藏傳佛寺的集中地。

3. 營寺者多爲地方長官

地方志書中所載有關寺院修繕的資料詳略不一,部分僅餘寺院地點,而建寺年份、相關人物等資料一概欠奉;部分則附有寺院題記,詳述建寺因由。現試就志書中有清晰提及建寺或修寺者身份的記載,作一整理,以進一步了解敦煌地區寺院的性質。

表二:明代敦煌地區寺院修建者相關記載

寺院[1]	修建年份	記載
髮塔寺	洪武年間	(山丹縣)城東南隅。明洪武年,掘土築城,得鐵佛五石函。一内藏髮,又有名爐(應爲"石爐")鐫字曰"髮塔"。有還來南人包志信、陳文昌募建爲寺。宣德年,太監王安、指揮楊斌繼建……[2] 鎮守甘肅太監王公安嘗聞經集所在,尋訪古塔,蓋已有年。宣德間,東巡山丹訪諮指揮楊公斌……建塔……時都指揮僉事吕公均董督山丹備兵營修築……[3]
莊嚴寺	永樂五年(1407)	在府城(武威縣)南六十里紅崖地,舊名"靜覺寺"。明永樂五年,三藏國師耳赤建[4]。
普濟寺	永樂年間建	在鎮夷西北。有碑記,訓導白虹撰:"……正統四年,指揮使鄒公和葛公復俱領上命來守地方,既下車肄儀於寺,睹規模狹隘,意在改爲。遂慨輸己財,召彼工匠,賃其功役,不勞民力,不傷民財,可修者因而補之,可建者從而益之……巡撫都御史徐公廷璋具奏,賜名曰"普濟"……[5]
雲臺寺	宣德四年(1429)	城南五十里。明宣德四年,僧正宗募建。 城南五十里,暖泉堡外。明宣德四年,僧正宗募建……萬曆四十八年,都督同知王允中等修[6]。
萬壽寺	永樂四年(1406),宣德間請頒寺額	在府城西南隅。明永樂四年重修,節録提督孫思克《重修萬壽寺碑記》:"……宣德間,太監王貴具疏,請頒寺額、丐賜藏經……"[7]
宏仁寺/寶覺寺	永樂九年(1411)修賜"寶覺寺",萬曆二十二年(1594)重修	城西南隅。俗名大佛寺,一名睡佛寺。有金字藏經。宣德御製碑銘。萬曆二十二年都督張臣修。[8]
勝緣寺	天順年間	城北隅。天順中,太監蒙泰建[9]。

① 此欄寺院地理位置詳見表一。
② 黄璟、朱遜志等纂修《山丹縣志》卷四《壇廟》,第113頁。
③ (明)陳敏《重修山丹髮塔寺碑記》,收入黄璟、朱遜志等纂修《山丹縣志》卷十《藝文》,第402頁。
④ (清)升允修、安維峻纂《甘肅新通志》卷三十,《祠祀志·寺觀》,"涼州府武威縣"條,第48頁。
⑤ 徐家瑞纂修《民國高臺縣志》卷三,第111頁。
⑥ (清)鍾賡起纂修《乾隆甘州府志》卷五《壇廟》,第256頁。
⑦ (清)升允修、安維峻纂《甘肅新通志》卷三十,《祠祀志·寺觀》,"甘州府張掖縣"條,第49頁。
⑧ 白册侯原纂、余炳元續纂《民國新修張掖縣志》,第382頁。另《乾隆甘州府志》載:"宏仁寺,城西南隅。俗名大佛寺,一名睡佛寺。西夏永安元年建,明永樂九年修。敕賜寺額曰'寶覺寺'。"(清)鍾賡起纂修《乾隆甘州府志》卷五《壇廟》,收入《中國地方志集成·甘肅府縣志輯》第四十四輯,鳳凰出版社,2008年,第248頁。
⑨ (明)李德魁纂《萬曆肅鎮華夷志》卷二"祠祀"條,第51頁。

續表

寺院[1]	修建年份	記載
普門寺	成化四年(1468)	城北門。成化四年,**鎮守太監嚴義**建[1]。 城北門。成化四年,**鎮守太監嚴宜世**[2]、**巡撫徐迂**(應爲"廷")**璋**、**總兵蔣琬**等修[3]。
土佛寺	正統四年(1439),《山丹縣志》一作正統五年,一作正統六年	一名"大佛寺",城西十里許。明正統六年,**太監王貴**、**指揮楊斌**建。內佛像高一十三丈,覆以重樓七層,鑿山爲之……景泰六年,僧智瑩勒石,萬曆九年,**巡撫侯東萊**重修[4]。 正統庚申,**鎮守甘肅太監王公貴**選拔沙門緇流精修其道者智瑩……禪定焚修無間……都綱沙加捨念重其德,給經符牒,慨感寺宇朴陋,乃請於守備山丹**都指揮楊公斌**倡導……經修營建……[5]
馬喝喇寺	正統六年(1441)	在縣城南六十里寺溝口。正統六年,僧沙迦會募建。[6]
西山寺	成化年間	亦名觀音寺。城南四十里劉英寨。有碑剥落。明成化年**太監魯**(闕名)建。[7]
廣化寺	弘治四年(1491)	城南八十里花寨堡。明宏(弘)治四年,**指揮趙譽**、僧郭月峰募建[8] 山丹**指揮趙公譽**……募緣鳩工……欲成寺而未得,維時欽差**鎮守涼州副總兵劉公晟**、**太監張公睿**各捐奉廪以助之……[9]

據上述圖表可見,明代敦煌地區營寺者的身份,有以下的特色:在有身份可考的建寺者中,由朝廷派往地方的"鎮守太監"佔大多數;而修寺者則大多爲"指揮"、"總兵"、"巡撫"、"指揮"等一類的地方長官。"鎮守太監"、"總兵"、"巡撫"等均爲朝廷派往邊陲地方的官員,職能主要爲操兵練馬、綏靖地方[10]。從官職編制的角度來看,我們可以推論敦煌地區當時更大有可能僅屬一軍事屯戍的地區。這批地方最高的行政長官不但代替中央執行政治、軍事方面的邊務,就連興修寺院,亦屢見志書記載。由於他們的身份特殊,建寺行爲相信並非單單出於個人宗教信仰,乃與整個明廷的宗教管理制度、邊疆政策有關。以下我們就上表中提及的各級官員

---

① (明)李德魁纂《萬曆肅鎮華夷志》卷二"祠祀"條,第47頁。

② 這裏的"嚴宜世"與《肅鎮志》之"嚴義"疑爲同一人。乾隆《甘州府志》在志末所附《雜纂》中對甘肅鎮守宦官做了考證,列出共十六人的名字及官銜,其中"顔宜世"條載:"顔宜世,成化年同修普門寺……一作嚴姓,疑即嚴義。"(鍾賡起纂修《乾隆甘州府志》卷一六《雜纂》,第588頁)

③ 白册侯原纂、余炳元續纂《民國新修張掖縣志》,第382頁

④ (清)升允修,安維峻纂《甘肅新通志》卷三〇《祠祀志・寺觀》"甘州府張掖縣"條,第50頁。

⑤ (明)陳敏《重修土佛寺碑記》,收入黄璟、朱遜志等纂修《山丹縣志》卷一〇《藝文》,第410—411頁。碑記中所載鎮守甘肅太監王貴建寺時間爲"正統庚申"(即正統五年,1440),這與卷四《壇廟》所記的"正統六年"不符,確實修建時期待考。

⑥ (清)鍾賡起纂修《乾隆甘州府志》卷五《壇廟》,第256頁

⑦ 黄璟、朱遜志等纂修《山丹縣志》卷四《壇廟》,第122—123頁。

⑧ 黄璟、朱遜志等纂修《山丹縣志》卷四《壇廟》,第123頁。《乾隆甘州府志》作"趙舉"。

⑨ (明)張嵩《建廣化寺碑記》,收入黄璟、朱遜志等纂修《山丹縣志》卷一〇《藝文》,第416—417頁

⑩ 一般而言,鎮守太監負責地方的事務,但實際的職能則會因應君主對宦官的信任程度而有所改變。何偉熾《明初的宦官政治》提及,明英宗本身對宦官十分信任,對於朝廷派出鎮守地方之宦官完全信賴,無論在接待外藩、地方政策,以及地方官僚的任免,英宗均會參考鎮守太監的意見。有關英宗朝鎮守太監的職能,詳見何偉幟《明初的宦官政治》,香港文星圖書有限公司,2002年,第五章《英宗正統時期》,第186—228頁。

的職能，作一簡述，以説明這批地方長官在敦煌佛寺建置方面所扮演的角色。

(1)“鎮守太監”

“鎮守太監”在明初設置主要用於監視邊將，自宣德始派往内地，負責地方事務。史籍中有關“鎮守太監”的記載，一般以王世貞《弇山堂別集・中官考》所載爲最早：

其年(永樂八年)敕内官馬靖往甘肅巡視，“如鎮守西寧侯宋琥處事有未到處，密與之商議，務要停當，爾卻來回話。”案，此内臣出鎮之始也，然職尚止巡視，事畢回京。[①]

其年(洪熙元年)二月，敕甘肅總兵官都督費瓛、鎮守太監王安。案，此鎮守之始見者也，計永樂已有之。[②]

據此可見，永樂年間始有宦官出鎮之記録，但屬臨時性質；至洪熙元年(1425)，始成定制。然據梁紹傑《明代宦官碑傳録》考訂，早在永樂四年(1406)，宦官已奉命鎮守遼東[③]。及至宣德年間，各邊疆重鎮已普遍設立。上述有關敦煌地區寺院記載中，除建“普門寺”的嚴義及建“西山寺”的魯姓太監(闕名)，其他太監的身份均能在其他史籍中確認——他們均屬甘肅地區的“鎮守太監”。

於天順年間建“勝緣寺”的太監蒙泰，早在景泰三年(1452)或以前已被派往甘肅作鎮守太監。于謙《忠肅集》及談遷《國榷》有以下記載：

(景泰三年九月十一日)近日甘肅一帶擾邊，達鞑又未審的係何部落。……與甘肅總兵都督王敬公、同參贊軍務副都御史宋傑及鎮守太監蒙泰等從長勘議……[④]

(天順四年七月)己丑，虜酋孛來毛里孩阿羅出肯者伯顔，以萬五千人屯謊泥山，窺寧夏迤西，甘肅太監蒙泰等飭備。[⑤]

在山丹縣建“髮塔寺”的王安，則是在仁宗洪熙元年(1425)被派往鎮守甘肅。《明史》卷七四《職官三》“宦官”條載：

① 王世貞《中官考一》，《弇山堂別集》卷九〇，中華書局，1985年，第1727頁。

② 王世貞《中官考一》，《弇山堂別集》卷九〇，第1728頁。

③ 趙令揚審訂，梁紹傑輯錄《明代宦官碑傳錄》，香港大學中文系出版，1997年，“宦官擔任鎮守的最早時間”條，第xi—xii頁。

④ (明)于謙《忠肅集》卷一〇，上海古籍出版社，1991年，《北伐類》“景泰三年九月十一日”條載鎮守太監蒙泰與甘肅總兵官都督王敬公、同參贊軍務副都御史宋傑同在甘肅處理邊務(第259頁)。此爲太監蒙泰最早的記載，故推測其鎮守甘肅之時間應在景泰三年之前。

⑤ (清)談遷《國榷》卷三三，中華書局，1958年，“庚辰天順四年七月”條，第2106頁。

(永樂)八年敕王安等監都督譚青等軍,馬靖巡視甘肅。[1]

有關王安的另一條記載見於雷禮《皇明大政紀》卷一〇:

(宣德四年九月)戊申,鎮守甘肅太監王安奏請買彩色三梭布十三萬疋市馬……[2]

此外,王貴亦以"鎮守太監"身份建土佛寺及萬壽寺,其事蹟分見於談遷《國榷》及葉昌熾《緣督廬日記抄》:

(正統三年十二月)乙亥,太監王貴鎮守甘肅,起劉廣陝西行都指揮僉事。[3]

(山丹縣)……至獅山,一名石嘴巖。上有大佛寺。明正統中太監王貴所建……[4]

據上述資料可見,在敦煌地區營寺的太監均爲鎮守太監。這些鎮守太監與地方總督及總兵的坐次是,鎮守居中,總督居右、總兵在左[5]。可見,鎮守太監職位比巡撫總兵高,實爲在外宦官中最有權勢者。鎮守太監在商議地方事務上,亦有發言權。于謙《忠肅集》便有太監蒙泰與地方總兵都督、副都御史處理邊務的記載:

(景泰三年九月十一日)近日甘肅一帶擾邊,達鞑又未審的係何部落。設若京師差人到彼跟尋,萬一踈虞未免失所受辱,非惟因而透漏境消息,抑且外裔謂我將臣無謀,徒惹邊患,無益於事……與甘肅總兵都督王敬公、同參贊軍務副都御史宋傑及鎮守太監蒙泰等從長勘議……[6]

天順八年(1464),鎮守太監蒙泰亦有就甘州後衛守禦千户所的設置提出意見:

洪武二十九年,都指揮馬溥始於黑河之北築城堡,爲西北哨馬營。三十年,就馬營展築,開設鎮夷守禦千户所。三十三年,裁革。永樂改元,總兵官都督宋晟奏復置,後爲

① (清)張廷玉《明史》卷七四《職官三》"宦官"條,第1818頁。
② (明)雷禮《皇明大政紀》卷一〇,北京大學出版社,1993年,第1545頁。
③ (清)談遷《國榷》卷二四,中華書局,1958年,"戊午正統三年十二月乙亥"條,第1563頁。
④ (清)葉昌熾《緣督廬日記抄》卷一〇,收入《續修四庫全書》第五七六册,上海古籍出版社,1995年,第631頁。
⑤ 《明會要》載:"(正統)十四年朱英爲兩廣總督故事鎮守中官與督撫總兵官坐次,中官居中,總督居總兵官左……"見(清)龍文彬纂《明會要》卷三四《職官六》,中華書局,1956年,第302頁。
⑥ (明)于謙《忠肅集》卷一〇《北伐類》"景泰三年九月十一日"條,第313頁。

黑河水衝決。天順八年,鎮守太監蒙泰建議移於今治。[①]

這些營寺的鎮守太監地位甚高,在地方上有着很高的議事權力。此外,鎮守太監亦有一定的地方財政權力,否則不能耗資修建寺廟。史書所載王貴在山丹縣所建的大佛寺,甚具規模。其依山而鑿的佛像,亦較其他寺廟的佛像爲大:

(山丹縣)……至獅山,一名石嘴巖。上有大佛寺。明正統中太監王貴所建。杜大令候於此同登瞻眺薺香禮佛像依山鑿石,其高三十丈覆屋九層,較邠州之佛大倍之,較正定佛三倍之。方鳩工修葺不克登其顛,僅見兩踝以下而已。[②]

據此可見,明代敦煌地區營寺的太監均爲甘肅地區的"鎮守太監",他們能直接參與邊政,且對地區政策的執行有一定的決策權和影響力。他們份屬於宦官中的中高層分子,地位崇高,且具有相當的地方財政權力。

(2)"巡撫"、"總兵"、"都督"、"指揮"

除鎮守太監外,"巡撫"及"總兵"亦多參與地區寺院的修繕。巡撫制度乃明代新創的地方政治制度,始於宣德年間。初始時,本以督理稅糧及安撫百姓爲主要任務,且多是臨時差遣,並不常設。但在正統以後,因着行政及軍事上的需要,紛紛在各地設置,各地巡撫亦逐漸掌軍事權[③]。有關明代甘肅的巡撫制度,吳廷燮《明督撫年表》有以下記述:

巡撫甘肅等處,贊理軍務,統甘肅兵備、西寧兵備、莊浪兵三道,陝西行都司之甘州左右等十二衛……宣德十年,命侍郎鎮守甘肅地方。正統元年,甘涼多事,命侍郎參贊軍務出鎮,於是甘肅以文臣參贊,遂爲定制。景泰元年,定爲巡撫都御史……又兵部巡撫甘肅等處贊理軍務一員。甘肅兵備一員,專在肅州地方,撫治番夷,整飭兵備,并肅、鎮二衛錢糧,兼屯田。[④]

據此看來,"巡撫"與"鎮守太監"的職能大致相同,主要是整飭兵備、撫夷,兼管錢糧、屯田等務,有時亦須參與整修地方祠堂及書院。從志書資料可見,在成化四年(1468)參與修建

① (清)顧炎武《肇域志》,上海古籍出版社,2004年,"陝西行都指揮使司·鎮夷守禦千户所"條,第1536頁。
② (清)葉昌熾《緣督廬日記抄》卷一〇,第631頁。
③ 有關明代"巡撫"一職的職掌及其演變,詳參張哲郎《明代巡撫研究》,臺北文史哲出版社,1995年,第四章《明代巡撫之職掌與功能》,第179—233頁。
④ 吳廷燮撰、魏連科點校《明督撫年表》卷二,中華書局,1982年,第297頁。

普門寺的徐廷璋，由成化元年(1465)開始任甘肅巡撫[①]，及至成化七年(1471)被調往寧夏[②]，在任期間亦就"撫夷"事宜上奏朝廷。明代徐日久《五邊典則》卷一一記載：

(成化年間)巡撫甘肅都御史徐廷璋奏邊事宜：選才能以撫番夷。國家撫有西番，因其習俗分其族，屬官其渠魁，給以金牌，而又選土官才能者，授以重職，以鎮撫之。是以數十年間，番夷效順，西陲宴然。近年以來，革去西寧鎮守，不與通貨茶馬，夷民無所拘束，往往越境搶掠，殺害官軍，皆由守備非人，撫治乖方，侵漁過甚所致。乞敕該部行令鎮守等官推訪，不分内外，漢上軍職有名譽，素著夷人信服者一員，職專撫治，遇警就俾率領番兵征勦。……

徐廷璋除了修建寺院外，亦須處理宗教廟宇、地方書院的修建及搬遷等事宜：

文廟在府治東南。明洪武二十八年建，正統十二年巡撫馬昂修。成化間巡撫徐廷璋重修。[③]

(永昌縣儒學)學宫在縣治東北隅舊係衛學。明正統中都指揮宋忠建。成化四年巡撫徐廷璋重修。[④]

(平番縣儒學)學宫在縣治中大街。明正統中巡撫蔡用奏建成。成化中巡撫徐廷璋重修。[⑤]

(中衛縣儒學)學宫舊在縣治東北。明正統中，鎮撫陳(王禹)奏建，巡撫徐廷璋徙於縣治東南。[⑥]

由此看來，興修佛寺並非巡撫唯一的任務，所有有關地區的民政事務，巡撫均需處理。這代表興修寺院是巡撫，以至地方長官的其中一項職責，是以朝廷命官的身份，代表中央在地方執行修繕寺院的工作。這正好體現上文所述，寺院的官方色彩甚爲濃厚。

至於"總兵"，《明會典》有下列記載：

凡天下要害處所，專設官統兵鎮戍。其總鎮一方者曰鎮守，獨守一路者曰分守，獨

① (明)劉吉等撰《明憲宗實錄》卷一六"成化元年四月辛卯"條載："右僉都御史徐廷璋巡撫甘肅。"(第351頁)

② (明)劉吉等撰《明憲宗實錄》卷一四"成化七年十月庚寅"條載："陝西左布政使婁良右副都御史巡撫甘肅，調徐廷璋巡撫寧夏。"(第1857頁)

③ (清)許容《甘肅通志》卷一二《祠祀》"甘州府"條，第37頁。

④ (清)許容《甘肅通志》卷九《學校》"涼州府"條，第1022頁。

⑤ (清)許容《甘肅通志》卷九《學校》"涼州府"條，第1024頁。

⑥ (清)許容《甘肅通志》卷九《學校》"涼州府"條，第1029頁。

> 守一城一堡者曰守備,有與主將同一城者曰協守……其官稱掛印者曰總兵,曰參將,曰游擊將軍,舊制俱於公侯伯都督都指揮等内推舉充任。[1]

"總兵"乃朝廷派往地方鎮守、且有掛印的官員[2]。有關"總兵"的職級,史籍中並無明確記載[3]。但據沈德符《萬曆野獲編》,地方大權實委之於"總兵":"國初武事,俱寄之都指揮使司……其後漸設總兵,事權最重。"[4]其權力之大可想而知。於成化四年(1468)修建普門寺的總兵蔣琬,便曾就甘州地區軍馬的調動提出意見:

> 甘肅總兵蔣琬等奏:虜寇迫近寧夏賀蘭山,警報日至。山後與甘涼等境平曠相連,虜易衝突。今甘涼軍馬除調,其都督趙瑛、李榮率往延綏、莊浪者,共一萬三千,存留無幾。萬一此虜覘我無備,乘機入寇……應遣還(趙)瑛等,亦可令歸舊鎮庶不顧此失彼。從之。[5]

此外,參與建修寺院還有帶"都督"、"都督同知"、"指揮"等銜之官員,他們同爲中央派往地方、且具一定實權的朝廷命官。考明代之軍事制度,"都督"、"都督同知"一職最初本爲大都督府制度内之屬員[6],但隨後史籍多以"都督"作泛稱而非實職[7],有時亦會與其他官銜重疊使用。以表二所載的"都督同知"王允中爲例,其事蹟亦見於記載明末史事的《籌遼碩畫》,但其官銜卻爲"甘肅總兵"[8]。這反映在明代萬曆年間以後,地方長官或身兼數個官銜,官銜之

---

① (明)李東陽等奉敕撰,(明)申時行等重修《明會典》卷一一〇《兵部九·鎮戍一》,第648頁。

② 張士尊《明代總兵制度研究(上)》一文指出,明代掛印的總兵知祇限於專征和鎮戍中的一部分人,有些則是不掛印的。與此相關的,有些總兵奉有皇帝的專敕,有些則没有。因此,《明會典》中所載是一部分總兵的情況,總兵權力實際多少,還要看地方鎮守及皇帝對其信任而決定的。但總兵在地方上有權力,這點則毋庸置疑的。參見張士尊《明代總兵制度研究(上)》,載《鞍山師範學院學報(綜合版)》第十八卷第三期(1997年9月),第20頁。

③ 有關"總兵"職級,《明史·職官志》載:"總兵官、副總兵官、參將、游擊將軍、守備、把總、無品級、無定員。"見(清)張廷玉《明史》卷七六《職官五》,第1866頁。

④ (明)沈德符《萬曆野獲编》卷二二,中華書局,1959年"提督軍務"條,第554頁。

⑤ (明)徐日久《五邊典則》卷一一,收入中央民族學院圖書館編印《中國少數民族古籍集成(漢文版)》,四川民族出版社,2002年,第466頁。

⑥ 《明史·職官志》載:"初,太祖下集慶,即置行樞密院,自領之……尋罷樞密院,改置大都督府……定制,大都督從一品,左、右都督正二品,同知都督從二品,副都督正三品,僉都督從三品。"見(清)張廷玉《明史》卷七六《職官五》,第1857頁。

⑦ 北京中華書局版《明史·太祖本紀》"洪武七年春正月"條中載"都督僉事王簡、王誠"及"都督於顯"的事跡,文末該條《校勘記》云:"都督,《明史稿》紀二《太祖紀》、《明太祖實錄》卷八十七都作'都督僉事'。本書往往將'都督同知'、'都督僉事'簡稱爲'都督'。"見(清)張廷玉等撰《明史》卷二《太祖本紀》,第37頁。據此可見,"都督"一職實爲多個銜頭的泛稱。

⑧ 《籌遼碩畫》卷四載:"……尚有原任宣撫總兵王學書、甘肅總兵王允中皆熟知夷情、屢立戰功,與債帥迥別,且家丁慣戰,可佐緩急……"此處所載王允中的官銜爲"甘肅總兵"。由於此處《籌遼碩畫》所載的爲明代萬曆時期史事,與地方志書記述王允中建寺的時期頗相近,故推測兩處所載的王允中應爲同一人。詳見(明)程開祜輯《籌遼碩畫》卷四,臺北新文豐出版公司,1989年,第160頁。

間的分類或已不如制度設立之初那般清晰了。至於"指揮",在史籍内則多作"都指揮"、"指揮同知"、"指揮僉事"等職位的泛稱[1]。雖然未能完全確定志書中敦煌地區建寺的"都督"、"指揮"等官員的具體地位,但若理解此等官職爲地方長官的副手,且握有一定地方軍、民、行政權力,理應無誤。

4. 地方官連續、集體參與地區寺院活動

除了從地方志記載中得知修建寺院者多爲地方長官外,部分寺院碑記亦顯示,官方的營寺活動並不在寺院修建完成後終止,而是不斷延續的;此外,地方官僚亦是集體參與寺院的修建的。

明代濱州訓導陳敏《重修土佛寺碑記》中記:

> 正統庚申(正統五年,1440)**鎮守甘肅太監王公貴**選拔沙門緇流精神其道者智瑩,號秀峰……生質敦樸,知識穎拔,投本空師授戒律,禪定焚修無間……都綱(此乃明代府僧綱司的屬員)沙加捨念其重德,給經符牒,慨寺宇樸陋,乃請於守備山丹**都指揮楊公斌**倡導檀越儲材陶甓,經營修建,自正統辛酉(正統六年1441)春訖工。於壬戌(正統七年,1442)歲暮,宇山門法堂廊廡廚亭落成,**都司指揮張公熊**裝嚴繪塑,金碧流光,煥然聿新,先是**鎮守甘肅太監劉公永誠**巡省於邊,瞻禮喟嘆,歸請於朝賜額"土佛"……[2]

在土佛寺的碑記中可得知,由正統六年鎮守太監王貴選智瑩入寺開始,先後歷都指揮楊斌、都司指揮張熊,及至甘肅太監劉永誠四人,前後共三年始完善寺院的重修及工作,以及向朝廷請求賜額。這反映朝廷官員參與營寺的舉動是延續的,並不因寺院的建築"訖工"而停頓,反之是不斷進行後期的修繕,務求使寺院"煥然聿新"。

另張嵩〈建廣化寺碑記〉亦有提及朝廷官員接連參與建寺的事蹟。碑文記載有一位名"月峰"的僧人,偕徒德慧經過山丹八十里城南:

> 一至其境,徘徊不舍,爲衆鄉老願建剎焉。操守山丹**指揮趙公譽**牧祖德智積善輩,遂同心協德,募緣鳩工,櫛風沐雨,幾十餘年欲成寺而未得,維時欽差鎮守涼州**副總兵劉公晟**、**太監張公睿**各捐奉廩以助之……落成於成化丙午(成化二十二年,1486)秋七

① 北京中華書局版《明史·太祖本紀》"洪武七年夏正四月"條載"壬寅,金吾指揮陸齡討永、道諸州蠻,平之",文末《校勘記》云:"金吾指揮陸齡,《太祖實錄》卷八八作'金吾右衛指揮同知陸齡'。本書往往將'都指揮'、'指揮同知'、'指揮僉事'等簡稱爲'指揮'。"見(清)張廷玉等撰《明史》卷二《太祖本紀》,第38頁。據此可見,"指揮"與"都督"的情況一樣,職實爲多個銜頭的泛稱。

② (明)陳敏《重修土佛寺碑記》,收入黄璟、朱遜志等纂修《山丹縣志》卷一〇《藝文》,第410—411頁。

月……[1]

廣化寺的修建情況與土佛寺相近，同是經多名地方朝官的參與和捐助，歷經多年才得建成。地方官營寺活動不斷，部分長官更率領部下，集體參與修建工作。陳敏《重修山丹髮塔寺碑記》載：

> **都指揮僉事吕公均董**督山丹備兵營修築，功未遂。吕公回司厥後，楊公斌升都指揮僉事倡率官僚者庶、各捐已（應爲"己"）資陶甓，取材工師造之、庶民攻之……未就，楊公終。正統乙丑（正統十年，1445）春，朝命**都指揮僉事彭公智**鎮守山丹實襄成之。[2]

碑文記載，楊斌升作都指揮僉事後"倡率官僚者庶"、各捐己財修葺寺院。這明確顯示，地方長官修建寺院並不出於個人行爲，而是官僚的集體參與。這表代朝廷對地方寺院的一種肯定，亦與明廷整體的宗教政策不無關係。

綜合而言，在敦煌地區修建寺院，大多爲朝廷派往地方之"鎮守太監"、"巡撫"、"總兵"、"都督"等，而從他們的身份、本身的職權範圍及其集體參與修寺的行動作分析，亦可對明代敦煌地區佛寺的性質有更深刻的了解。

從身份而言，他們均屬朝廷命官，坐次以"鎮守太監"爲最高，"巡撫"次之，"總兵"又次之。此外，他們的身份高低與在修建工作的分配亦見配合：建寺的多爲"鎮守太監"，而"巡撫"及"總兵"則祇負責修繕工作；從職責看來，"巡撫"需負責地方不同的民政事務，而修建寺廟祇是其中一項；加上連續的營寺活動，以及地方官僚的集體參與，有理由相信，敦煌地區寺廟的修建，實是出於中央之意，乃服膺於明廷的國家宗教政策之下，這與明代的整體國策，理念亦是一致。由此可見，敦煌地區佛寺所隱含的政治意義，似乎遠大於宗教因素的本身。

五、餘　論

因着其獨特的地理位置及人文環境，敦煌地區在唐宋時期孕育了豐富的佛教文化遺産。石室的佛經、石窟的壁畫藝術、四周林立的佛寺均標誌敦煌地區爲全國"佛教重地"的地位。然而，因着政治環境的變遷，敦煌地區在兩宋以後淪爲塞外的軍事區域，佛教並未得以延續其輝煌的發展。有關明代敦煌地區的佛教資料，官方文獻匱乏，而地方志史料則可補這方面的不足。

明代敦煌地區的佛寺興修大多集中於明憲宗成化年間之前，成化之後雖然數量遞減，但

1　（明）張嵩《建廣化寺碑》，收入黄璟、朱遜志等纂修《山丹縣志》卷一〇《藝文》，第416—417頁。
2　（明）陳敏《重修山丹髮塔寺碑記》，收入黄璟、朱遜志等纂修《山丹縣志》卷一〇《藝文》，第403頁。

終明一代,佛寺修建並無停頓。寺院修建的發展趨與明廷整體宗教政策,以至君主個人的取態甚有關係。明廷透過"敕建"、"敕賜寺額"、"敕賜寺碑"等方式,實質直接參與敦煌地區的寺院修建。這都顯示,明代敦煌地區佛寺的發展乃受朝廷宗教政策的影響。此外,在建寺者身份的考察方面,有名可考的大多爲朝廷派往地方的"鎮守太監",而"巡撫"、"總兵"及"提督"等亦有參與寺院的修繕。他們在地方上擁有議事權,亦能參與地方軍務的決策。他們既是朝廷命官,且身居要職,部分更多次參與佛寺及其他宗教廟宇的修建,顯示這些寺院具有濃厚的官方色彩。

一直以來,學界對於敦煌地區的佛教研究主要集中於隋唐五代之際,對於兩宋以後的敦煌佛教的情況,則較少全面探討,而敦煌學其他範疇的研究亦出現集中研究中古時期的狀況。對這個現象,饒宗頤教授有以下看法:

> 從廣義看敦煌學的話,則敦煌學的研究應包括各個時期的敦煌和各種可供研究的素材中的敦煌。[①]

饒教授的話正好開拓了敦煌學的研究空間,爲未來敦煌學的發展帶來新的思維和方向。

後　記

本文首在2010年8月"慶賀饒宗頤先生95華誕敦煌學國際學術研討會"上發表,此篇爲修訂稿。會後得蒙杜斗城教授贈予新編《河西佛教史》(北京:中國社會科學出版社,2009年),書中闡述河西地區佛教發展的概況,其觀點頗與本文有相合之處,足資啓發。謹向杜教授致謝。

(中國　香港大學)

① 饒宗頤口述、鄭煒明整理《敦煌學應擴大研究範圍》,《敦煌吐魯番研究》第九卷(2006年),第1頁。

厭劾妖祥：絲路遺物所見人形方術研究[1]

余　欣

一、引言：斯坦因的困惑

楔形木器，製作粗糙，上部刀刻加墨作人首，或以墨勾勒畫作人面，亦有身首俱備如木俑者，或有墨書或朱書"代人"二字，部分背面朱書粟特文（亦爲"代人"之意）。自1907年斯坦因在敦煌長城沿綫一帶發現此類木制小型物件以來，吐魯番、敦煌、高臺、居延等地區的烽燧遺址或墓葬中常有出土。發掘整理者和研究者的命名比較隨意，稱之爲"杙"、"木橛"、"人面木牌"、"人面符"、"墨繪人偶"、"人面形畫"、"人面畫杙"、"桃人木牌"、"桃符"、"代人木牌"、"粗制木偶"、"辟邪"等等，不一而足，而對於其性質和功能，迄今未有合理解釋。

在本文中，我將這些材料統一稱爲"人形"，認爲這是一種解除方術的"法器"。近十年來，我始終不斷地搜集此類考古資料，發現這一方術超越了地理、種族與文化的障礙，自烏拉爾中部、中央亞細亞、河西走廊、蒙古高原，直至日本的廣袤地域内均有流傳，幾乎是沿著絲綢之路横跨了整個歐亞大陸[2]，而在時間上，自公元前20世紀直至公元12世紀末，歷時逾三千年之久。這些材料究竟是甚麽？它們有何象徵意義和實際效用？在古人的信仰世界裏究竟意味著甚麽？使用者是誰？使用方式是怎樣的？如何起源，又是如何傳播的？這些問題一直困擾著我，促使我不斷地調查和思考。目前，我尚無法全部作出圓滿的解答。但是，我覺得這些材料對於探究古代歐亞文明的思想和宗教的豐富内涵以及文明之間的接觸、交流與共振，具有重要的價值，而對問題的關注和探尋的過程，或許比簡單的結論更有意義。因此，我打算先揭示所有相關史料，然後進行綜合分析，提出初步的解釋。

現代學術體制的建立，導致了歷史學和考古學的分離，使得很多重大問題被隱没在學科分野的堅冰之下，這其實是非常令人遺憾的。作爲一名歷史研究者，我總是試圖打破這一樊籬，在對文獻進行細緻的文本分析和追求"同情的瞭解"的同時，總是盡最大努力尋找機會，進入考古現場或當年的出土遺址，在考古所和博物館的許可下，親自觀察和觸摸這些出土文

---

① 本文係國家社會科學基金青年項目"唐宋時期的傳染病及應對機制的歷史考察"（06CZS004）、國家哲學社會科學創新基地復旦大學文史研究院"博物學文獻所見中古時代之世界圖像"（07FCZD013）及上海市浦江人才計劃"唐宋時期敦煌博物學研究"項目成果之一。

② 此處所取爲廣義"絲綢之路"概念。關於"絲綢之路"及"歐亞"的定義的最新探討，參看余太山《歐亞歷史文化文庫總序》，劉文鎖《絲綢之路——内陸歐亞考古與歷史》，蘭州大學出版社，2010年，第1、1—17頁。

物,親手測量資料和拍攝照片。我認爲,歷史學與考古學的融合,應當是基於田野工作和出土實物的感性認識和實踐經驗之上,結合文獻所作出的解析,而不是僅僅衹依賴於閱讀考古報告,挖寶式地剌取一些資料進行所謂"二重證據法"的考證。考古應成爲歷史研究的內在方法,這對於漢唐中外關係史研究方法論的豐富與完善而言,尤爲重要。

二、從敦煌到京都:史料信息鏈

(一)敦煌

1. 敦煌附近長城遺址

斯坦因在中亞和中國攫取了數量驚人的珍貴文物,以至於被人稱作"絲綢之路上的外國魔鬼"[1]。但是我們必須承認,他是一位貢獻卓著的考古學家。1906—1908年,斯坦因進行第二次中亞探險,1907年3月對敦煌附近的長城沿綫遺址進行發掘,最早發現了這種東西,在他的巨著《西域考古圖記》中,他描述道:

> 關於敦煌長城的歷史和現狀的記録所表達的通常令人感興趣的那些要素,我們將留待第20章再來探討,此處我衹簡要地介紹在T.vi.B的廢棄堆中發現的大量遺物的一部分。儘管我們進行了大範圍的搜尋,但是收穫遠不如我們期待的豐富。T.vi.b.i.001—004(圖版63)是形狀奇特的尖形木器,這種器物在長城沿綫的其他地方也出土甚多。但是其用途尚不明了。木器的形狀類似於尋常紮帳篷用的楔子,其横斷面爲三角形;頂部砍削粗糙,並繪成人頭狀。從其末端的磨損情況來看,可以有把握地認爲它們是楔入地面的;但是,如果真的要用作帳篷楔子,顯然又不夠結實,尤其是在一個遭受如此暴風的地域中。[2]

在文物清單中,他又寫道:

> T.vi.b.i.001—004,四件尖形木器,頂部砍削粗糙並繪成人頭狀。見T.002。T.vi.b.i.002的頭部被削剪過;003有一點彎曲,但尚未折斷;004没有切痕,但鼻子是由脊背兩旁的綫條表示的;没有描出牙齒或眉毛,並且因爲没有下巴綫,鬍子直接從嘴巴掛出;尖

① 此稱號來自Peter Hopkirk, *Foreign Devils on the Silk Road: The Search for the Lost Cities and Treasures of Chinese Central Asia*, London: Murray, 1980.

② 關於這些材料的描述,可參看斯坦因的考古報告Aurel Stein, *Serindia: Detailed Report of Explorations in Central Asia and Westermost China*, vol.Ⅱ Text, Oxford: Oxford University Press, 1921, p.649.

部破損。最大的一件(003)$9\times1\frac{5}{8}\times\frac{3}{4}$英寸。[1]

《西域考古圖記》和IDP公佈斯坦因探險隊所攝的照片中還有不少相關資料：漢代敦煌長城的照片；敦煌附近長城遺址的地圖，左下角可見出土人形的T.vi.b.i遺址；正在T.vi.b.i烽燧遺址進行發掘的場景的照片；包括編號爲T.vi.b.i.001-003在内的部分古物照片等等。

除了T.vi.b.i.001-004和T.002，斯坦因書中提到的還有T.XIII.i.32、T. XIV.iii.8、T. XII.a.i.001、T.XV.a.iii.007、T.XVIII.i.001、T.XXVII.0010。按理來説，這些材料現在應該存放在倫敦的大英博物館和新德里的印度國立博物館。因爲按照資助他中亞之行的印度政府和大英博物館、印度事務部之間簽署的分配方案，文物材料如絹畫、刺繡、木板畫、陶器、木雕、錢幣等等，在印度德里中亞古物博物館和英國博物館之間平分，現歸屬印度國立博物館所有[2]。

但是實際的分割和歸屬，可能並不十分嚴格，因此現存各大收藏的具體情況，我們不太清楚。2005年我對大英圖書館收藏的敦煌文獻進行了調查，也發現一件人形[3]。這説明，除了大英博物館和印度國立博物館外，大英圖書館也留存了一部分。這一件現在編號爲Or.8211/412(背面寫有編號)，原編號爲T. XIII. i. 32，斯坦因曾在《西域考古圖記》中記録，也是在敦煌附近的長城遺址出土。這件人形大概是因爲被誤認爲有字的漢簡，所以當作文獻存放在大英圖書館，而不是作爲文物存放在大英博物館。有意思的是，日本著名學者大庭脩先生居然真的讀出漢字來。他在《大英圖書館藏敦煌漢簡》一書中釋讀爲"單襲廿□絟廿"，並且注解説，這是一件與交付衣服有關的劄[4]。其實他是把頭髮、眉毛和眼睛的點劃都誤認爲文字，這是我們不得不指出的[5]。

現在收藏在印度國立博物館的5件，似從未有人提及[6]。這些並不見於斯坦因的考古報告的附圖，圖十四左邊的這件，儘管和T.vi.b.i.002和003非常相似，但經我仔細檢查，並非同一件。其中有3件人形的胡子下方有墨筆漢字"代人"二字，應是最早標注"代人"的標本，可惜的是，其出土地點不明。印度國立博物館的斯坦因收集品至今尚未完全公佈，也沒有學者進行過徹底調查，有可能除了這5件之外，還有不爲我們所知的人形發掘品存在。

---

① *Serindia*, p.769.

② 榮新江《海外敦煌吐魯番文獻知見録》，江西人民出版社，1996年，第6頁。

③ 2005年4月至6月，承蒙牛津大學漢學講座教授杜德橋(Prof. Glen Dudbridge)先生之襄助，使我獲得英國學術院(The British Academy)的交流基金，得以訪學英倫，並在東方部主任吴芳思博士(Dr. Frances Wood)的幫助下，對英藏敦煌文獻進行了較爲全面的調查，謹此表示謝意。

④ 大庭脩《大英圖書館藏敦煌漢簡》，京都同朋舍，1990年，第111頁。

⑤ 我在此處絶無意貶低大庭脩先生的學術成就，但是這一疏誤，我們也不應爲尊者諱而刻意回避。所謂智者千慮必有一失，從事文獻考釋的學者，往往潛意識裏把凡是有墨跡的簡牘全當作文字簡，以致有此失誤。這是專業習慣思維方式使然，一時未能細察，亦不足爲怪。

⑥ 我要感謝大英圖書館(The British Library)國際敦煌學項目(International Dunhuang Project)海外項目負責人高奕睿博士(Dr. Imre Galambos)慷慨地向我提供這些照片。

由於斯坦因收集品分散收藏於多處，在目前條件下，僅憑《西域考古圖記》中所附的一張照片和一些簡單的記録，要將原物與報告一一勘合，似乎是不可能的。而且我們也不知道斯坦因報告中的記録是否完整，或許還有其他類似材料，斯坦因並未在《西域考古圖記》中加以描述亦未可知。

2. 馬圈灣遺址

除了斯坦因的收穫外，敦煌附近還有一個遺址——馬圈灣烽燧遺址也有重大發現。馬圈灣遺址位於敦煌市西95公里，東距小方盤城11公里，西距後坑2.7公里，北距疏勒河8公里，是漢武帝爲了解除匈奴的威脅而修建的防衛體系中的重要一環。我們上面提到，斯坦因第二次中亞探險時曾在附近進行發掘，但馬圈灣遺址由於在西漢末已廢棄而坍塌，被斯坦因所遺漏。1914—1916年，斯坦因進行第三次中亞探險，於1914年3月再次到達敦煌以北的漢代烽燧遺址，對上次遺漏或未作考察的地段，進行補充調查和挖掘，但馬圈灣遺址仍未被發現。1979年，甘肅省文物工作隊對河西漢塞進行全面調查，於6月7日，發現該遺址，編號爲D21，同年9月開始發掘，獲得大量簡牘和文物。其中有9件人形，考古報告稱之爲"辟邪"，並分爲四種型式[①]：

I型，5件，特點爲紅柳棍劈一半後，將圓面斜削兩刀成棱形面，上端削成齊頭，中部平削一刀，現出鼻嘴形，下端削爲尖楂狀。再以墨筆繪出人面形。繪法爲平畫一條粗綫爲額，兩眉較細，上挑。兩眼較大，中間一點爲睛，雙眼顯得凶而有神。沿棱脊畫一條粗墨綫爲鼻。四方形口，内有二墨點似牙，口上數點爲短髭，口下數條墨綫爲長須。標本T12:036，兩眼圓大，長26.0cm，寬3.4cm。T12:040，眼角上挑，長24.2cm，寬1.9cm。

II型，2件，以一條粗綫爲額，雙眼眶圓大，無眼珠，以一條横綫表現鼻和髭，方形口，無齒，有長須。分爲IIa、IIb兩種亞型：IIa，紅柳棍劈開後，將劈裂面削平，上施墨繪，兩眉心相連，眉稍寬，上挑。標本T14:06，長11.2cm，寬3.3cm，厚2.6cm。IIb，將胡楊木表面削成微棱形，以一粗横墨綫表現雙眉。標本T14:05，長16.0cm，寬5.3cm，厚2.8cm。

III型，1件，將胡楊木棍劈剖一半，上端齊頭，兩斜刀修出棱形面，下端漸細，繪兩條斜竪眉，吊眼，竪點爲睛，扁圓形口，三竪點爲牙。短髭密，上挑，嘴下有長須。標本T12:035，長9.2cm，寬2.0cm，厚1.0cm。

IV型，1件。胡楊木棍，上端齊頭，背後略經削整，面部斜削兩刀成棱形，中部平削一刀，將棱脊削去，稍下刻一臺。額部施三條較粗短平行綫，立眉，眉梢較寬，吊眼，大圓眼，眼珠在眼眶的下部。以臺爲鼻，臺下用細墨綫畫八字短髭，髭稍上挑，以兩個横向相繞的圓圈爲嘴，貌似呲牙伸舌，嘴下繪有細密的長須。標本T8:01，長36.0cm，寬3.0cm，厚2.5cm。

① 甘肅省文物考古研究所編《敦煌漢簡》，中華書局，1991年，第64—65頁。圖版貳零陸。

3. 敦煌北區石窟B228

1988年至1995年,敦煌研究院對莫高窟北區石窟進行了考古發掘。其中編號爲B228石窟出土了所謂"棺人"木牌三枚。因窟中出土《河西大涼國安樂三年(619)郭方隨葬衣物疏》、人骨架及其他隨葬品,考古工作者認爲此窟開鑿的目的是專門爲了瘞埋死者,開鑿時間應在安樂三年以前不久的隋末唐初[1]。考古報告中有如下描述:

> 標本B228:2,用厚0.7–1.1釐米的薄木板削成人體形,僅有頭、軀體,無四肢,細腰,下端稍尖。用墨緑色繪出眉、眼、鼻、嘴、頸,並在腹部用墨緑色書寫"此是棺人"四個漢字。木牌高25.1、最寬4.8釐米。

其他兩件描述大同小異,不具引。

有必要指出的是,我認爲"棺人"的釋讀有誤,應當讀作"松人"。我曾經考察過香港中文大學文物館所收藏的建興廿八年松人解除木簡,北區的這件性質正與此相同。因"松"、"棺"形近,所以致誤,而且從解除方術的角度來印證,必是"松人"無疑,不可能是"棺人"。詳細的解釋參見本文第三節。

(二)高臺

2003年6月－9月,甘肅省文物考古研究所對高臺縣南華鎮南2公里處的古墓群進行了發掘清理,墓葬沒有明確紀年,發掘者根據墓葬和出土物的形制,推定爲東漢晚期至西晉早期。其中2003GNM10墓内葬三人,由於盜擾嚴重,性别、葬式、頭向不明。在該墓前室出土了人形45枚(發掘者稱爲"木辟邪")。長19、寬1.7、厚0.4釐米。但是目前僅有簡報公佈了4枚人形的綫描圖,正式的考古報告尚未出版,其餘41枚情形不明[2]。2001年6、7月,甘肅省文物考古研究所在高臺縣城西南20公里處的駱駝城遺址及墓葬區進行了清理發掘,發掘墓葬6座[3]。2003年6月,敦煌研究院考古研究所和高臺縣博物館對駱駝城南的7座墓葬進行了發掘。這兩次發掘均未有"人形"的出土[4]。但是,駱駝城古城址周圍分佈有四大墓群,即土墩墓群、駱駝城南墓群、五座窯墓群、黄家皮代墓群,總計墓葬達三千餘座。因此,隨著將來發掘工作的進一步展開,出土人形的可能性還是值得期待的。

---

① 彭金章、王建軍編《敦煌莫高窟北區石窟》第3卷,文物出版社,2004年,第335—338頁,彩版二七。

② 甘肅省文物考古研究所《甘肅省高臺縣漢晉墓葬發掘簡報》,《考古與文物》2005年第5期,第16—28頁。

③ 甘肅省文物考古研究所、高臺縣博物館《甘肅高臺縣駱駝城墓葬的發掘》,《考古》2003年第6期,第44—51頁。

④ 敦煌研究院考古研究所、高臺縣博物館《甘肅高臺縣駱駝城南墓葬2003年發掘簡報》,《敦煌研究》2006年第3期,第6—16頁。簡報中沒有提及人形,而且我請教了簡報的主要執筆者、敦煌研究院考古研究所的張小剛博士,證實在他們進行發掘的這7座墓葬中的確沒有人形的出土。

(三)居延

1. 居延漢代長城遺址

現在,我們再來看居延的發現。居延位於内蒙古自治區最西部的額濟納旗。額濟納地區現有面積十多萬平方公里,是内蒙古最大的旗,但大部分都是荒漠,人口衹有2萬,因此現在衹是一個偏僻的邊區。但是在漢代,因其位於絲綢之路的要衝,卻是軍事重鎮,有成千上萬的軍民在這裏屯田和戍衛。1930年,西北科學考察團在居延發掘出土漢簡一萬餘枚,這一消息震驚了世界,被認爲是古代東方文明的最偉大的發現之一。其中也有二十餘件人形。這批材料最初由西北科學考察團成員 Folke Bergman 發掘,但是他在1946年去世,未能完成整理工作,於是在1951年由 Dr. Bo Sommarström 接手,在1956、1958年出版了兩卷本報告,成爲我們重要的參考資料。Bo Sommarström 沿襲了斯坦因的命名方式,稱之爲"wooden face pegs"[①]。其中出土數量最多的是A8遺址,這也是一個漢代長城遺址(Pl. III)。Pl. 15,1-6都是A8出土的。這些材料現在保存在臺北中研院史語所,其中有幾件在博物館陳列。在我2004年參觀時拍攝的照片中,可以看到右邊第一枚是全部用朱筆劃的。《居延漢簡甲乙編》收録了這些人形,但都是黑白圖版[②],無法看出形色上的區别。

必須指出,Bo Sommarström 繪有綫描圖的衹是其中一部分,還有很多隻在清單中有簡單描述。我們可以從中獲悉,幾乎所有長城的烽燧遺址都有分佈。另外,報告中還提到不少被認爲是人形的半成品的木質材料,這表明當時是成批加工的,其實際使用量必定具備相當的規模。

内蒙古自治區文物考古研究所1999至2002年間,對額濟納旗漢代烽燧遺址進行了考古調查,共採獲五百余枚漢簡。這是繼1930年代西北科學考察團和七八十年代居延新簡發掘之後的第三次重大發現。其中人形有十餘件,分别爲99ES16ST1:27、99ES16SF1:7、99ES16SF2:14、99ES16SF2:15、99ES16SF4:7、99ES17SH1:71、99ES18SH1:4、99ES18SH1:5、2000ES7SF1:76、2000ES7SF1:77、2000ES7SH1:23、2000ES7SH1:24、2002ES16SH1:7、2002ESCSF1:13等。整理者稱之爲"人面像",衹是引陳槃舊説[③]。

2. 肩水金關

1972—1976年,甘肅居延考古隊對居延漢代遺址進行了新的發掘。在肩水金關的F1遺

① Bo Sommarström, *Archaeological Researches in the Edsen-gol Region Inner Mongolia* (Reports from the Scientific Expedition to the North-Western Provinces of China under the leadership of Dr. Sven Hedin: the Sino-Swedish Expedition publication 39, 41. VII. Archaeology; 8-9), Stockholm: Statens etnografiska museum, 1956—1958.

② 中國社會科學院考古研究所编《居延漢簡甲乙编》,中華書局,甲编:圖版伍玖、陸貳、柒柒、壹貳貳、壹貳肆;乙编:圖版拾柒、伍捌、伍玖、柒陸、壹壹壹、壹壹捌、壹貳零、壹捌捌、貳貳伍、貳肆肆、貳肆伍、貳伍玖

③ 魏堅主编《額濟納漢簡》,廣西師範大學出版社,2005年,解説,第31頁;圖版,第163頁。

址（關門內西南側的塢的西南角的方堡）內發現人形、印章和成帝"永始三年詔書"等簡册[1]。但是由於整理出版的衹有甲渠候官、甲渠塞第四燧的簡牘，肩水金關的資料至今尚未刊佈，所以具體情形不詳。

（四）吐魯番

1. 哈喇和卓古墓群

吐魯番位於新疆維吾爾自治區東北部的天山東部柏格達山南麓，古稱高昌，是絲綢之路上的重鎮，也是東西方文化匯聚的要衝，文化遺存極爲豐富，百餘年來，一直是探險家和考古學者的樂園。

1975年，由於興建水庫，新疆博物館考古隊對吐魯番境內的哈喇和卓古墓群進行了考古發掘。哈喇和卓古墓群位於著名的火焰山南麓，高昌故城的東北。共發掘古墓51座，其中有11座墓屬於第一期，也就是十六國高昌郡至闞氏高昌時期，出土了17枚"代人"木牌，發掘簡報將它們分爲三類[2]：

I類，4枚，長10.2—22cm，寬1.6—2.8cm，厚0.3—0.6cm，上端削成頭形，下部尖狀，頭部用黑墨勾畫出臉形，粗眉大眼，八字髯短須，身部墨書"代人"二字，其中3枚在"代人"下面打了個"×"。

II類，4枚，長12.1—14.2cm，寬1.8—2.6cm，厚0.3—0.8cm，菱形，木牌上朱書"代人"二字，字體稚拙，"代人"二字上有赤色横竪短綫。

III類，9枚，長7.9—11.1cm，寬1.9—3.9cm，厚0.3—0.7cm，菱形，正面朱書"代人"二字，背面朱書少數民族文字，似粟特字母，但不識爲何種語言[3]。

第二期，有16座墓葬，屬於麴氏高昌時期，衹出土了一件"代人"木牌，長9.5cm，寬2.8cm，厚0.5cm，菱形，朱書；第三期，有13座墓，屬於唐朝西州時期，没有發現"代人"木牌。

可見，與敦煌和居延出現於長城遺址中的情形不同，吐魯番的人形與高臺出土的一樣，都是出現在墓葬中，年代比敦煌和居延的要晚，主要是十六國時期的闞氏高昌。此後已不流

---

① 甘肅居延考古隊《居延漢代遺址的發掘和新出土的簡册文物》，《文物》1978年第1期，第5頁，稱爲"木刻偶像"，但是没有具體的描述。第15頁的附圖二〇，刊登一幅有兩件木器的照片，其一類似於長沙東牌樓所出土者，另一件則與西北科學考察團所發掘者近似，圖版説明文字爲"左：木偶、右：人面畫杙"。可惜的是，圖版係黑白，而且很不清晰。

② 新疆博物館考古隊《吐魯番哈喇和卓古墓群發掘簡報》，《文物》1978年第6期，第1—2頁。

③ 庫爾班·外力認爲是用粟特字母拼寫的突厥文和漢文。參看氏撰《吐魯番出土公元五世紀的古突厥語木牌》，《文物》1981年第1期，第63—64頁。但筆者曾就此問題當面求教京都大學文學部吉田豐教授，吉田教授認爲75TKM90：5、13、15背面的粟特文不是庫爾班·外力説的"代人"一詞的拚寫，而是"石"，但是"石"與正面的"代人"是何關係，尚不清楚。粟特文的字體年代應該比較晚，不像是5世紀的東西，與墓葬年代相距較遠，他對此感到困惑。至於75TKM90：1，他覺得不像粟特文，他以前從未見過寫成這樣的，因而感到非常奇怪。如果吉田教授的解讀無誤，我認爲"石"有可能就是指木牌所代厄的"石"姓粟特人，也就是墓主，有可能和吐魯番出的"此是麴倉督身"類似，但這衹是推測而已

行,進入唐朝以後,則近乎絕跡。麴氏高昌時期木牌上有墨書或朱書漢文或粟特文"代人"二字,而此前敦煌、居延所出都未見文字。

2. 阿斯塔那古墓群

近十年來,吐魯番仍不斷地有大量文物和古代文獻出土。2005年,在北京大學榮新江教授的組織下,北京大學中國古代史研究中心、新疆維吾爾自治區吐魯番學研究院、中國人民大學國學院西域歷史語言研究所三個單位達成合作協定,成立了"新獲吐魯番出土文獻整理小組",開始從事整理和研究工作。我有幸作爲這個項目的成員,三次赴吐魯番進行調查和研究。我親自鑽進古代墓葬,對墓葬形制、古屍、隨葬文物進行了觀察,並根據文物和文書原物進行了研究。下面我將要介紹的,都是尚未完整發表的新發現。我要感謝吐魯番文物局的許可,授權我在文中使用這些珍貴的資料。

1984年2月,在阿斯塔那古墓群的一座墓葬的封土中發現了這件,出土時直插在封土頂部。上部暴露在野外,已經侵蝕,人形僅殘存鬍鬚部分,下部埋在土中,得以保存清晰的文字,正面墨書漢文兩行,背面墨書漢文三行。柳洪亮據書法推測爲高昌郡至高昌國前期的遺物[①]。經我自己測量,殘存部分長21.1cm、寬6cm、厚2cm。正面文字爲:

桃人一枚,可守張龍
勒墓舍一所,東千(阡)

背面文字:

□□,南陌,北陌,自與人相
]使後世並昌。不得
]如律令。

邊側爲發掘者所寫:

1984.2.20日發現於墓頂封土中。

2006年9月9日至9月12日,吐魯番地區文物局對阿斯塔那II區被盜墓葬進行發掘清理。06TAM607位於阿斯塔那墓群II區中部,地勢平坦,東鄰M604,地表無封土。爲斜坡道

① 柳洪亮《吐魯番阿斯塔那古墓群新發現的"桃人木牌"》,《考古與文物》1986年第1期,第39—40頁。

土洞室墓葬，由斜坡墓道、前後墓室組成。坐北向南，墓向185度。在墓道南端入口向北1.3米東壁下出土木牌代人一件，呈四棱體，頂端爲圓形，被火燒殘，正面豎行漢文墨書“此是麴倉督身”6字。在前室擾土中出土漢文墨書文書2件，其中1件長卷保存較完整，内容爲糧帳簿，年號有神龍元年、神龍二年、神龍三年、景龍二年。因此發掘者認爲，從該墓出土的文書來看，其時代爲唐西州時期，公元708年以後，屬盛唐時期①。倪潤安認爲“代人”木牌在章和十一年（541）之後不太久退出，其原因是隨著佛教勢力在高昌的壯大，已浸入人們的葬俗，以致“代人”木牌未及充分發展就走向衰落②。現在由於這件新材料的出土，看來這一推論是難以成立的。

（五）長沙

中國内地出土過人形的衹有湖南省，有兩處遺址，一處是馬王堆一號漢墓，另一處是東牌樓東漢墓。非常巧合的是，它們都是在長沙市。馬王堆，我將在下文講到，這裏先提一下東牌樓。2004年4月至6月，長沙市文物考古研究所對位於市中心東牌樓的古井群進行了考古發掘，出土了數百件文物和一批東漢簡牘。其中有一件人形非常特殊，它有完整的軀幹，而不是下部削尖，正面上部描畫眉、眼、鼻、口、髫鬚及胸廓，上中部有一個圓孔，似乎是穿繩懸掛之用。更爲奇特的是，下部和背面寫滿文字，内容是死者覃超呈送給道、巫世界的一封文書③。由於這件人形出土地點、形制和文字内容都非常特殊和複雜（古井中出土，形狀奇特，文字多而且前所未見），和本文所講的很不相同④。因此，我準備今後再另外詳細探討，此處衹是簡單提及，目的是爲了引起大家對這件新發現的注意。

（六）哥爾本諾沃

我們再把目光從中國南方轉向遥遠的俄羅斯的烏拉爾中部。1926—1939年，在哥爾本諾沃泥炭田遺址出土了一件雕工粗糙的人形偶像，還有精緻的鳥頭形把木杓、大角鹿和蛇的雕像，這些是在一座樁上建築附近發現的。有些學者認爲，這座建築是供舉行祭祀和巫術儀式用的，其中有一部分木雕無疑是用於宗教儀式的⑤。遺址的年代被斷定爲青銅時代，大致上屬於公元前二千年中期，這比中國所有出土木刻人形的遺址的年代都要早得多。但是這

① 新疆維吾爾自治區吐魯番地區文物局《出土文物登記卡》、《出土文物登記表》。

② 倪潤安《麴氏高昌國至唐西州時期墓葬初論》，朱玉麒主編《西域文史》第二輯，科學出版社，2007年，第63—64頁。

③ 王素《長沙東牌樓東漢簡牘概述》，長沙市文物考古研究所、中國文物研究所編《長沙東牌樓東漢簡牘》，文物出版社，2006年，第69—77頁，彩版三一。

④ 黄人二認爲此人形即司察小過的司命，參看氏撰《長沙東牌樓東漢熹平元年覃超人形木牘試探》，2007年1月31日，簡帛網首發，鏈接：http://www.bsm.org.cn/show_article.php?id=517。

⑤ Alexander Mongait, *Archeology in the USSR*, Moscow: Foreign Languages Publishing House, 1959, pp.100-101. 此書有當年内部發行的中譯本，А·Л·蒙蓋特《蘇聯考古學》，中國科學院考古研究所資料室譯，中國科學院考古研究所，1963年，第334頁。

一件,由於器物外形和年代均與中國出土者存在較大的差距,我們缺乏相關的詳細資料,也没有掌握其他的例證,因此目前尚無法確認其性質究竟是屬於普通的人偶還是人形。

(七)日本奈良、京都等地

我們再東渡,看看日本的情形。日本的木制人形出土的地域範圍和數量都相當可觀,年代跨度也達五個世紀。最早爲奈良平城京二條大路溝遺址所出,推定爲天平九年(737)之物[①],最晚爲12世紀末期,京都平安左京四條一坊所出[②]。據1990年代的統計,共有120處遺址出土人形,總計237件,主要以京都爲中心。大平茂將其分爲4類15型[③]。其實在當時比較偏遠的廣島縣也有發現,如草户千軒町遺跡所出[④]。但是,我有必要强調,日本的這些人形基本上屬於祭祀和詛咒人形[⑤],這與本文所討論的人形,性質有所不同。而幾乎所有的研究者都將這些混爲一談,其實是很大的誤解。關於這個問題,下文我還要再著重講到。

三、空間、界限與辟邪:人形的功能性分析

現在我們先回顧相關的研究史,再來對以上材料進行綜合分析。如前所述,很顯然,斯坦因雖然注意到這些材料,但他並不明白這是甚麽東西,是幹甚麽用的。他猜測有可能是支帳篷用的,但是隨即又否定了自己的看法。他對這個問題顯得狐疑不決。著名學者勞榦可能受斯坦因的影響,也認爲是支撐帳篷或支繫火炬所用之物[⑥]。Bergman 和Sommarström 主要是描述和記録,對於其用途未加解釋。最早對這個問題進行考證的是陳槃,在《漢晉遺簡偶述之續》中有一節"粗制木偶"專門討論了居延漢簡中的人形。陳槃提出象人、象神、明器、壓勝、桃符五種解釋,最後選擇了桃符作爲答案,但他與斯坦因一樣,對此並不自信,也是有些舉棋不定,又把它和赫哲族的祖宗造像、麽些之神牌聯繫起來[⑦]。汪寧生踏襲了這一思路,認爲和雲南納西族東巴教儀式用木牌一樣,是代表祭祀物件,是插在地上祭祀用的[⑧]。王育成也討論了這個問題,但他把新石器時期的生殖崇拜神像、戰國秦漢的人形詛咒術、土偶、紙人、石人、鉛人、桃人、柏人都當做同類性質的東西,而没有顧及形制、功能和年代的差異[⑨]

---

① 國立歷史民俗博物館編集《古代日本:文字のある風景--金印から正倉院文書まで》,朝日新聞社,2002年,圖231

② 平安京調査會編《平安京跡發掘調査報告:左京四條一坊》,平安京調査會,1975年,第82頁。

③ 劉昭瑞《日本出土木簡材料中的方術及其研究》,《追尋中華古代文明的蹤跡——李學勤先生學術活動五十年紀念文集》,復旦大學出版社,2002年,第119—120頁。

④ 廣島縣草户千軒町遺跡調査研究所《草户千軒町遺跡——發掘調査十年の成果》,1983年,第72頁。

⑤ 增尾伸一郎認爲日本的人形咒儀與道教經典《赤松子章曆》和佛教《咒魅經》有淵源關係。參看氏撰《古代"人形"咒儀とその所依經典——〈咒魅經〉の受容をめぐって》,《延喜式研究》第13號,1997年,第1—29頁。

⑥ 勞榦《居延漢簡考釋》(圖版之部),序言,中研院歷史語言研究所,1946年,第8頁。

⑦ 陳槃《漢晉遺簡識小七種》,中研院史語所,1975年,第56—70頁。

⑧ 汪寧生《納西族的儀式用木牌和漢代烽燧遺址出土的人面木牌》,氏著《民族考古學論集》,文物出版社,1989年,第272—276頁。

⑨ 王育成《中國古代人形方術及其對日本的影響》,《中國歷史博物館館刊》1997年第1期,第32—56頁。

劉學堂也是把雕像、木俑和人形不加區分地加以討論，對於核心問題衹是略有觸及，而未能揭示其本質[1]。

如何纔能透析其實質，我認爲思考的根本途徑仍然是從歷史研究最基本的向度出發：地點和時間。必須注意物品的出土地點、擺放的位置與狀態、與其他同時出土的文物群之間的相互關係，這纔有助於我們瞭解其實際功能，而歷時性的觀察，則有助於把握其功能的演變，並在此基礎上分析各種變遷背後的文化因素。

幾乎所有研究者都忽略了這樣一個重要的事實：早期的人形，都出土於同一類遺址：漢代長城的烽燧。長城是做甚麽用的？衆所周知，它是軍事設施，是抵禦游牧民族的屏障。既然是軍事堡壘，爲甚麽會有這麽多人形？難道是守衛的士兵閑得無聊時的藝術創作嗎？如果衹有一兩件，或許我們不妨這樣假設。但是，數量如此衆多，分佈地域如此廣袤，表明這絶不可能是個人化的藝術作品。人形的大小、長短、形狀不一，繪畫的構圖也不盡相同，但有一點事實不容忽略：下端都是尖的，可見在當時的使用方式是插在地上的。那麽，到底是甚麽呢？我認爲這些是大批量生産的作戰武器，衹不過它們的用武之地並不是在沙場上浴血征戰，而主要是在信仰的空間内發揮其無窮的神力。也就是説，當時的士兵深信，如果把這些人形插在烽燧的周圍，就可以幫助他們抵禦外來入侵之敵。如果從中國古代方術的門類來講，這是屬於"兵陰陽"，或者説是軍事巫術。

但是，它最初的起源，並不是用於軍事，而是出自更古老、更普遍的原始信仰。簡單地概括，可以説是早期植物崇拜和人形驅魔術的結合。認爲某些植物具有神秘的力量，這是世界各民族共通的觀念和心理。在原始宗教時期，世界上很多民族都相信某些動物的甲骨、牙、爪、尾、羽毛和角或某些植物具有神奇的魔力[2]。此即人類學所謂Fetichism，林惠祥先生翻譯爲"瑣物崇拜"之遺風[3]，也可以看作是厭勝巫術[4]。

桑、榆、柳、桃在中國有很長的栽培史，而在中國典籍和日常生活中，關於桑、榆、柳、桃的崇拜和傳説也有很悠久的傳統[5]。最爲常見和重要的是桃木崇拜。《左傳・昭公四年》："古者日在北陸而藏冰……其出之也，桃弧棘矢，以除其災。"杜注："桃弓棘箭，所以禳除凶邪，將御至尊故。"孔疏引服虔云："桃，所以逃凶也。棘矢者，棘赤有箴，取其名也。蓋出冰之時，置此

---

1 劉學堂《試析吐魯番等地發現的木雕人像與代人木牌》、《吐魯番學研究》2003年第2期，第45—53頁。

2 施密特《原始宗教與神話》，蕭師毅、陳祥春譯，輔仁書局，1948年，此據上海文藝出版社1987年影印本，第72—79頁。

3 林惠祥《天風海濤室遺稿》，鷺江出版社，2001年，第99頁。

4 梁釗韜給巫術下了如下定義："巫術是由於原始人類的聯想或誤用，而幻想有一種不變的或同一的事物，依附於各種有潛勢力的物品和動作，通過某種儀式冀能達到施術者的目的的一種僞科學的行爲和技藝。"這是從起源的角度來講的，後來還增添了宗教和社會功能的内涵。梁釗韜把巫術劃分爲三大類型：感致巫術、染觸巫術和反抗巫術。而所謂反抗巫術包括厭勝物和招吉物，乃合相似與接觸二律，所以嚴格來説，可併入以上兩類。參看氏著《中國古代巫術——宗教的起源和發展》，中山大學出版社，1989年，第8—15頁。

5 有關漢民族對植物種類的特徵的認識與使用，特别是相關的宗教信仰層面的考察，水上静夫的研究業績是值得我們重視的。以上四種植物的信仰，參看水上静夫《中國古代の植物學の研究》，角川書店，1977年，第99—111、310—312、353—392、420—424頁。

弓矢於湊室之户,所以禳除凶邪,將御至尊,故慎其事,爲比禮也。"[1]這説明早在先秦時代就已形成桃木崇拜。《獨斷》中講到"桃弧棘矢"在大儺之禮中巫者用於逐疫[2]。張衡《東京賦》有更爲文學化的描述[3]。

以桃枝、桃人、桃符辟邪鎮妖的載記,史不絶書[4]。這些樹枝有可能是佩帶在身上,就能祛邪,但也有可能是遇見鬼魅時用來投刺的。睡虎地秦簡《日書》甲種"詰咎篇"中有好幾條使用説明,例如,"人毋(無)故鬼攻之不已,是是刺鬼。以桃爲弓,牡棘爲矢,羽之雞羽,見而射之,則已矣。"[5]其可止息之鬼當然不以刺鬼爲限,年代稍晚於日書的《白澤精怪圖》云:"丘墓之精,名曰狼鬼,善與人鬭不休。爲桃棘矢,羽以雞羽,以射之,狼鬼化爲飄風。脱履投之,不能化也。"[6]其所模仿之兵器也不限於桃弧,桃杖、桃戈亦可。《日書》:"野獸若六畜逢人而言,是票(飄)之氣,擊以桃丈(杖),繹履而投之,則已矣。"[7]《白玉圖》:"玉之精,名曰委然,如美女,衣青。人見之,以桃戈刺之而呼其名,則可得也。"[8]

以上是用作進攻性的武器,同理,當然也可以用來建造防禦性的系統。法國國家圖書館藏敦煌文獻P.2661《諸雜略得要抄子一本》云:"正月一日取陽桃支著户上,百鬼不入門","取東南桃支懸户上,鬼不敢入舍"。P.3281V《鎮宅法》:"凡人家鎮宅告(造)作者,書此各神名桃板上,奏本位地上,大吉。""奏本位地上","奏"是道教安符的慣用語,其意當爲粘貼或安插之,以聞達於神。因此,所謂"奏本位地上",大概是寫好祈福之辭後插入四方四隅之地,就可以守護新建造的住宅[9]。將桃木製品如桃弧、桃橛、桃符等安放在宅院或居室的特定位置鎮邪,是歷代巫師慣用的一種厭勝方法。一直到明代還非常流行,據李時珍《本草綱目》卷三八《服器部》"桃橛"記載:"人多削桃木釘於地上,以鎮家宅。三載者尤良。"[10]

我對歐洲的巫術没有甚麽深入的研究,但是我看到過一些材料,據説中世紀歐洲的巫師

---

① 阮元校刻《十三經注疏》,中華書局,1980年,第2034頁,中欄。

② 蔡邕《獨斷》:"常以歲竟十二月從百隸及童兒而時儺,以索宫中,毆疫鬼也。桃弧、棘矢、土鼓,鼓且射之,以赤丸、五穀播灑之,以除疾殃。"《風俗通義·獨斷·人物志》,上海古籍出版社,1990年,第8頁,下欄。

③ 張衡《東京賦》:"爾乃卒歲大儺,毆除群癘,方相秉鉞,巫覡操茢。侲子萬童,丹首玄製,桃弧棘矢,所發無臬,飛礫雨散,剛癉必斃。煌火馳而星流,逐赤疫於四裔。"見《張衡詩文集校注》,張震澤校注,上海古籍出版社,1986年,第148頁。

④ 羅漫《桃、桃花與中國文化》,《中國社會科學》1989年第4期,第145—156頁。試圖從食用價值、藥用價值、文化心理等方面對中國文化中的桃木崇拜加以解釋,但是似乎仍不夠透徹。更爲精細的研究,參看虞萬里《桃符風俗源流考》,氏著《榆坊齋學術論集》,江蘇古籍出版社,2001年,第813—843頁。

⑤ 釋文據劉樂賢《睡虎地秦簡日書研究》,文津出版社,1994年,第226頁。

⑥ 《法苑珠林》卷四五《審察篇》引,釋道世撰,周叔迦、蘇晋仁校注《法苑珠林校注》,中華書局,2003年,第1389頁。又,文中"脱履投之","投"字,《法苑珠林》作"捉",據《天地瑞祥志》卷一四、《太平御覽》卷八八六改。參看游自勇《<白澤圖>與<白澤精怪圖>關係析論——<白澤精怪圖>研究之二》,"復旦大學中古史共同研究班第14次workshop",復旦大學光華樓1901會議室,2010年9月15日。

⑦ 釋文據劉樂賢《睡虎地秦簡日書研究》,第227頁。

⑧ 《太平御覽》卷八〇五《珍寶部》引,李昉等編,中華書局,1960年,第3579頁,上欄。

⑨ 參看拙著《神道人心——唐宋之際民生宗教社會史研究》,中華書局,2006年,第238頁。

⑩ 李時珍《本草綱目》第三册,校點本,人民衛生出版社,1978年,第2197頁。

也用桃木製造木劍或魔杖,用來驅鬼,而著名的吸血鬼就是被桃木做的堅針插入心臟而化爲灰燼的。東西方的桃木信仰究竟有甚麽樣的關係,我們不是非常清楚。

人或凶神的形象同樣具有驅邪的魔力,這一點不需要多作解釋。李零認爲,以驅鬼除邪爲目的的各種巫術,可以統稱爲厭劾妖祥,與祝由屬於同類性質。除了使用巫術外,厭劾妖祥還往往結合著祭祀祈禱,而禱祠祈禳中的"禳"也是屬於厭劾,二者有密切關係。圖和符都是厭劾妖祥的主要利器,前者往往與天文星象有關,後者源於對圖畫、文字魔力的崇拜[①]。這些論斷,對於我們探討作爲解除方術之一的人形,是有啟發性意義的。P.3358《護宅神曆卷》中的兩枚符,其一爲"董仲神符",旁注之文字云:"董仲神符:凡人家宅舍不安,六日某日不息,田蠶不茂,錢財不聚,八神不安,以桃木板,長一尺,書此,玄(懸)宅四角,大吉利。"其二無符名,繪一帶翼神獸、獅身人面神和人臉,注云:"家中地穴出,桃板,長九寸,釘。"由此可見,桃板上畫上神像和人像,懸掛或插入住宅的四周,被認爲可以保護住宅和主人的安全和幸福。這在原理上和我們所討論的長城一帶的人形是完全一致的。

中國古代關於空間和邊界的概念,值得我們深入探索[②]。長城,雖然是軍事設施,同樣也是一種建築,也有自身的空間的界限。桃木人形既然可以守衛住宅,當然也可以守衛軍事要塞。從這個意義上來説,士兵們製作大量的人形安插在烽燧的四周,企圖借這種神秘的力量驅除來犯之敵,本身就是在實態存在的長城之外再構築起一道"巫術的長城"。而且數量衆多,分佈廣泛,説明這是官方行爲,或至少是得到官方默許的。

空間和界限的概念,既存在於生存的世界,也存在於死後的世界。所以,這同樣也是死亡的信仰、靈魂的觀念、喪葬禮儀和習俗的要素之一。事實上,在中國人看來,住宅和墳墓並没有本質的區别,他們把前者稱爲"陽宅",後者稱爲"陰宅",總之,都是身體和靈魂的居所。因此,在"風水術"中,其實原理大體上是近似的。人形可用於現實的住宅和要塞,自然也可以用於墳墓。

這樣的例子,我們在中國的南方,著名的湖南省長沙馬王堆一號漢墓也可以找到。墓中共出土36件桃木人形,發掘報告稱爲"辟邪木俑",其中3件著絲麻衣,放置在錦飾内棺和朱地彩繪棺的縫隙中,東、西、南三縫隙中各放一個。製作簡陋,均以長11—12cm、寬2.5cm、厚1cm的木片稍加砍削,頭部用墨和朱繪出眉目。其他33件,没有衣服,全部放在内棺蓋板上的帛畫右下方。高8—12cm。其中有一組12件,以麻繩編結。麻繩分上下兩道,交錯編連,另11件零放[③]。此種小俑繫以一小段桃樹枝條劈成兩半,一端削成三棱形,中間的脊作鼻,兩側用墨點出眉目,其餘部分未事砍削。有少數甚至將現成的桃樹枝充數。穿著絲質或麻

---

① 李零《中國方術考》(修訂本),東方出版社,2001年,第71—84頁。

② 已有學者關注這一領域,例如這本論文集的出版:John Hay ed., *Boundaries in China: Critical Views*, London: Reaktion Books, 1994.

③ 湖南省博物館、中國科學院考古研究所編《長沙馬王堆一號漢墓》,文物出版社,1973年,第100頁,圖版二〇〇。

織衣服的，衹有三件，分别放置在東、西、南三個方向，或許是身份較高的"軍官"，而其餘的没有衣服，有用麻繩编連，也有散佈四周的，大概是"士兵"。棺木四周既是主人肉體的疆界，也是靈魂的居所。這36件桃木人形，共同組成了戒備森嚴的"集團軍"，守衛棺木中的主人，這就是他們的使命。36這個數字也值得留意，它剛好是"天罡"之數，在中國古代數字崇拜中具有特殊的象徵含義。

1984年吐魯番阿斯塔那墓封土上插著的桃人，和馬王堆的桃人是肩負同樣的職責的但是馬王堆是西漢時期的墓葬，其年代被推定爲漢文帝五年(公元前175)至漢景帝中和元年(公元前145)，吐魯番的這件則推測爲十六國時期，比馬王堆要晚600年左右。這六百年間，桃人的形制還是有不少顯著的變化：

首先，它的下部削尖，插在墓葬封土上，表明封土就是它守護的疆界，而不是像馬王堆那樣埋在墓中的棺木四周，表明它的邊界已經外延。

其次，漢代的人形，不管是敦煌的、居延的，還是馬王堆的，都是没有文字的，吐魯番的卻是正背面都有文字，承載了更多的文化資訊：

1."桃人一枚，可守張龍勒墓舍一所"，明確寫上了它的使命和它主人的姓名。

2."東千(阡)□□、南陌、北陌"可以復原爲"東阡、西阡、南陌、北陌"，即墓葬的東南西北四至的範圍，也就是説，清楚地劃定了桃人守衛的邊界。

3."使後世並昌"，表明除了保衛主人外，桃人還有保佑主人子孫後代繁榮昌盛的任務。

4.最後一句"如律令"可以復原爲"急急如律令"，這是典型的道教套語，運用的場合極爲廣泛①。表明發展到這個階段，人形方術已經和道教方術糅合在一起了。

5.文中還有一句"自與人相"，表明可能也具有"代人"的色彩，可惜文字殘缺，無法確定其本意。

哈喇和卓出土的17件"代人"木牌，雖然在製作方法、物質形態和使用的場域上與我們上面講到的人形都非常近似，但非常清晰地用漢字和粟特文寫著"代人"兩個字，表明他們的性質和功能還是有差别的。"代人"具有更强的道教解除方術的意味。"代人"一詞，指的是代替人承受罪厄。所代替的人，可以區分爲三種，一種是死者自身，第二種是"生人"，即死者還活在世上的親屬，第三種則兼指死者和"生人"。

表述最清楚的，還是2006年在吐魯番阿斯塔那發現的這件，"此是麴倉督身"6字，表明這件"代人"所代厄的正是墓葬主人。倉督是負責糧草出納的官員，同墓出土的《勾征糧帳》就是麴倉督身份和職責的最佳代言。

---

① 關於此套語的考證，參看前田良一《"急々如律令"を探る》，福永光司编《道教と東アジア：中国・朝鮮・日本》，京都人文書院，1989年，第101—126頁；山里純一《"急々如律令"考》，《日本東洋文化論集》第5號，1999年，第1—18頁；改寫收入氏著《呪符の文化史：習俗に見る沖縄の精神文化》，第三章《"急急如律令"の呪句》，東京三弥井書店，2004年，第52—66頁。

以人形代人受厄的方術，先秦時期就有，但是普遍的使用應該是東漢。最爲常見的是鉛人。1957年陝西長安縣三里村漢墓，出六件紀年爲漢桓帝建和元年(147)的朱書陶缾，上邊寫有成篇的解除文，其一爲：

建和元年十一月丁未朔十四日解。天帝使者謹爲加氏之家別解，地下後死婦家亡，方年二十四。等汝名借，或同歲月重複鉤挍日死，或同日時重複鉤挍日死。告上司命下司録，子孫所屬，告墓皇使者轉相告語。故以自代鉛人，鉛人池池，能舂能炊，上車能御，把筆能書。告於中高長伯、上游徼，千秋萬歲永無相墜。[1]

文中的"自代鉛人"，係指代替死者承擔重負、鉤校，到陰間服苦役的鉛人。頗值注意的是文内一再誇耀鉛人的才幹，"能舂能炊"、"上車能御"、"把筆能書"，這是爲了討神靈喜歡，促其承認鉛人的替代地位。同出的一件陶罐中正裝有兩件鉛人，其中一件想必就是池池。

除了以金屬材料製成之外，還有松柏人，與鉛人的功能是差不多的。香港中文大學文物館藏建興廿八年(340)松柏人形解除簡，據傳出於甘肅武威磨咀子，乃墨繪一偶人著袍褂，作揖，腹上書"松人"二字。松人四方上下文字迻録如下：

松人上方記：天地無拘校複重，松柏人當之。

松人右側記：日月時拘校，複重，柏人當之。

松人左側記：歲墓年命複重，松人當之。

松人下方記：建興廿八年十一月丙申朔，天帝使者合同複重拘校，八魁九坎，年望朔晦，東井七星。死者王犀洛子所犯，柏人當之。西方有呼者，松人應之，地下有呼者，松人應之，生人有所□，當問柏人。洛子死注咎，松人當之，不得拘校複重父母、兄弟、妻子。欲複重，須松柏人能言語，急急如律令。

背記：建興廿八年十一月丙申朔二日丁酉【直開】，天帝使者謹爲王氏之家解後死者。洛子日時不食，複重拘校，與生人相妨，故作松柏人以解咎殃，謹解東方甲乙之複鬼，令複五木；謹解西方庚辛之複鬼，令複五金；謹解南方丙丁之複鬼，令複五火；謹解北方壬癸之複鬼，令複五水；謹解中央戊己之複鬼，令複五土。無複兄弟、妻子、婦女、孫息、宗親，無罰無負，齊一人止。急急如律令。

生人拘校複重，松人應之；死人罰讁作役，松人應之；六畜作役，松人應之。無複兄

1 陝西省文物管理委員會《長安縣三里村東漢墓葬發掘簡報》，《文物參考資料》1958年7期，第63頁

弟,無複妻子,若松人前卻,不時應對,鞭笞(笞)三百,如律令。[1]

由此可知解除之俑、鉛、錫、松、柏皆可用之[2]。並且從這件描述非常詳盡的簡文,我們可以瞭解松柏人之功能:

一、抵當死者所犯之殃咎,若被西方、地下等神煞傳呼,即上引松柏人上的文字和鎮墓文中的"重複"與"拘校",由松柏人應之,以免移災於兄弟、妻子、婦女、孫息、宗親[3]。

二、代替死者承擔罰謫作役,以免連累眷屬。

吐魯番的"代人"與鉛人和松柏人有所不同的是,衹寫"代人"二字,而沒有篇幅較長的解除文,並且它在形制上更多地繼承了守衛長城或墳墓的人形的特徵。

還有一點很引人注目,其中有不少反面寫有粟特文字母拼寫的漢語或突厥語,譯釋爲漢文亦爲"人"、"代人"、"人、僕人或妻子"之意。由此可見各種"代人"(或象徵性的木牌),不僅在內地和敦煌的漢人中流行,而且這種信仰和喪葬習俗有可能已滲透到遠在西域的高昌粟特人聚落中,是爲中西文化交流之一佳話。

還有幾個問題有必要再簡單地解釋一下:

首先需要澄清的是,我們此處所講的人形是特指的一類,與一般的木俑、木偶、雕像有根本的不同。以往的研究者之所以未能正確地解釋,很大程度上是他們對這些表面上看起來有相似性的物品未能在概念上和技術操作上進行明確界定,而衹是雜亂地堆砌史料。

其次,雖然我們沒有條件對這些人形的材質全部加以檢測,但是根據報告提供的資訊,除了桃木以外,還有用紅柳和胡楊木雕刻而成的[4]。這大概是由於西北條件所限,有時候沒有桃木,就衹好因陋就簡,用其他木材代替。當然,這對於其法力應該沒有甚麼影響,因爲按照植物崇拜的普遍觀念,其他樹木同樣被認爲具有超自然的力量。

再次,是關於顏色的使用,絕對多數人形都是用墨綫畫的,但也有幾件是用朱筆劃的。這應該是有不同的含義的。朱筆劃的,是代表特殊功能,用於特定儀式,還是插在特殊的位置? 由於資料的缺乏,我們衹能存疑。

再一點是關於尺寸,人形的尺寸因出土地點和年代的不同,而有很大的差異,即使同一地點、同一時期的,也是參差不齊,表現出較大的隨意性。文獻衹有敦煌的《護宅神曆卷》規

---

① 陳松長編著《香港中文大學文物館藏簡牘》,香港中文大學文物館,2001年,第110—112頁。相關研究,可參看饒宗頤《記建興廿八年"松人"解除簡——漢"五龍相拘絞"説》,《簡帛研究》第2輯,法律出版社,1996年,第390—394頁;連劭名《建興廿八年松人解除簡考述》,《世界宗教研究》1996年第3期,第116—119頁。

② 參看饒宗頤《〈魏晉南北朝敦煌文獻編年〉序》,王素、李方《魏晉南北朝敦煌文獻編年》,新文豐出版公司,1997年,第2—3頁;此序後以《敦煌出土鎮墓文所見解除慣語考釋》爲題,刊《敦煌吐魯番研究》第3卷,北京大學出版社,1998年,第13—18頁。

③ 關於這兩個術語的考釋,除前揭饒宗頤文外,可參看劉昭瑞《〈太平經〉與考古發現的東漢鎮墓文》,《世界宗教研究》1992年第4期,第112—115頁。

④ 陳槃在前揭文中討論"桃符"時,亦舉例論證松柏的厭劾作用,並推測這些代人可能以松柏製成。

定了尺寸,懸掛和插入地中的桃板長度分别爲一尺和九寸。但是中國歷代的度量衡經常有所變動,漢代的一尺,大約是23cm,如果按這個標準,出土的實物幾乎没有嚴格一致的。而在日本,記載平安時代(794—1185)宫廷禮儀的古籍《延喜式》中,對人形的大小尺寸有詳細的規定。然而,這些人形是在舉行祭祀儀式時被用來作爲犧牲,與我們所討論的並非一回事。由此可見,尺寸並没有太大的意義。

還有一個關鍵的問題,人形方術到底是中國本土起源,還是外來傳入?是否有可能是從中亞或北方游牧民族傳入的?甚至有可能是更遥遠的歐洲?任何問題的溯源性研究,往往是最難的。對於早期中外關係史來説,尤其如此。我祇能非常遺憾地説,對此我無法提供解答。但是就我對西域歷史與考古的直覺而言,我覺得不能排除外來的可能性,或許和塞人的遷徙有關。儘管我們現在看到的大體而言是中國化以後的形態。

不過,關於日本人形的起源,應該還是清楚的。大平茂認爲,日本的人形並不是起源於本國的彌生時代的木偶和古墳時代的土制人形,而是以中國的傳來品爲原型並被納入到國家律令祭祀之中[①]。中國學者王育成也認爲日本人形源自中國,並進一步指出,“人形”一詞也是從中國傳入的[②]。我同意他們的判斷。

四、文明在互動中演進:從東西方術交流看絲綢之路

現在,我來總結一下。這種木器或可命名爲“人形”,是中國古代方術的一大門類。這類方術與原始的植物崇拜和人形驅魔信仰息息相關,並且與鎮宅、鎮墓方術有共同的淵源。將這些楔子插入土中的目的,是爲了驅除一切入侵者,不管是活著的敵人還是妖魔鬼怪。後期的發展,被用來替死者領受罪厄罰讁,替生者解除殃禍注咎,同時還可以起到辟邪禳祓的功能,保護墓葬或建築,於是又帶上了濃重的道教解除方術的色彩。從傳播範圍來看,這一方術超越了種族與文化的障礙,沿著草原絲綢之路、沙漠絲綢之路和海上絲綢之路,在整個歐亞均有流傳,並且表現出與原始巫術、偶像崇拜以及中國道教解注術糅合的傾向,在信仰世界裏有著悠久而深刻的影響。這個問題的探討,有助於我們從精神層面理解絲綢之路在人類歷史進程中所發揮的作用,同時也爲從文明在互動中演進的角度研究民生宗教的特性提供了一則新的範例。

附記:2001年春,我因榮師推薦,赴香港中文大學敦煌吐魯番研究中心,從事《沙州歸義軍朝野繫年録》初稿之撰寫。此爲饒公選堂先生主編“補資治通鑒史料長編稿系列”之一,因而得有機緣親炙饒公教誨。頗具詩畫家氣質的饒公,睿智多識而又幽默詼諧,常與我縱論古

① 大平茂《木制人形年代考(上)》,小田富士雄編集《古文化談叢》第30集(中),九州古文化研究會,1993年,第587頁。
② 王育成《中國古代人形方術及其對日本的影響》,第51—56頁。

今東西之學術與人物，令我有如坐春風之感。某日，蒙饒公召見於中國文化研究所，適值《香港中文大學文物館藏簡牘》甫刊，饒公手持一册，爲我講授《緇衣》等古逸典籍及松人解除簡，且囑我曰："近年華夏地不愛寶，出土資料不可勝數，其中尤多數術文獻，與禮俗、信仰交涉者甚夥，中國宗教思想史因之得以書寫新頁。不治簡牘，不明方術，則無以明中國文化之真精神。余君正當英年，不妨於治敦煌吐魯番學之暇，稍留意於斯也。"前輩大家對後學之殷殷厚望，銘感五内。余始致力於中古方術之研究，實拜饒公之賜。惟資質駑鈍，創獲甚微。今有幸躬逢饒公九五華誕之禧，乃將人形解除資料略加檢討，綴此小文，爲饒公頌壽。

（中國 復旦大學）

岑參《玉門關蓋將軍歌》時地史事考

李正宇

岑參《玉門關蓋將軍歌》是一首吟詠敦煌的唐詩名篇。詩中涉及的時、地及相關史事，如玉門關究在何處，此詩寫作於何時，岑參何事到此等等問題，既關係著此詩及岑參相關詩篇的解讀，也關係到敦煌若干佚史。總之，無論在岑參研究及敦煌史地研究方面，都有不可忽視的意義。爲方便下面的討論，請將此詩引録於下：

蓋將軍，真丈夫，行年三十執金吾，身長七尺頗有鬚。
玉門關城迥且孤，黄沙萬里白草枯，南鄰犬戎北接胡。
將軍到來備不虞，五千甲兵膽力粗，軍中無事但歡娱。
暖屋繡簾紅地爐，織成壁衣花氍毹，燈前侍婢瀉玉壺。
金鐺亂點野酡酥，紫紱金章左右趨，問著祇是蒼頭奴。
美人一雙閑且都，朱唇翠眉映明眸，清歌一曲世所無。
今日喜聞鳳將雛，可憐絶勝秦羅敷，使君五馬謾踟躕。
野草繡窠紫羅襦，紅牙縷馬對樗蒲；玉盤纖手撒作盧，衆中誇道不曾輸。
櫪上昂昂皆駿駒，桃花叱撥價最殊；騎將獵向城南隅，臘日射殺千年狐。
我來塞外按邊儲，爲君取醉酒剩沽；醉争酒盞相喧呼，忽憶咸陽舊酒徒。

聞一多先生《岑嘉州繫年考證》“肅宗至德元載丙申(756)”條載，是年，岑參“領伊西北庭支度副使。歲晚東歸，次晉昌、酒泉”。繼作考證云：“案《元和郡縣志》，玉門關在瓜州晉昌縣東二十步，屬河西節度管内……公本年始領伊、西、北庭支度副使，(《玉門關蓋將軍歌》)詩曰‘我來塞外按邊儲’，是至早當作於本年。詩又曰‘暖屋繡簾紅地爐’、‘臘日射殺千年狐’。明年六月已歸鳳翔，則詩必本年臘日所作。”又云“本年臘日忽在晉昌，必東歸途次於此。知臘日歸次晉昌，則知《過酒泉憶杜陵别業》詩曰‘醉裏愁消日，歸期尚隔年。’《玉門寄長安李主簿》詩曰‘況復明朝是歲除’(聞先生原按云：‘此玉門乃玉門縣，《元和郡縣志》：玉門縣屬酒泉郡，東至(肅)州二百二十里’)，與《蓋將軍歌》皆同月所作而略後，蓋臘日次晉昌，除夕次酒泉也。”

這裏，聞先生主要作出以下三點判斷：

1.謂《玉門關蓋將軍歌》中的“玉門關”，應指置在瓜州晉昌縣境的唐玉門關；

2.謂《玉門關蓋將軍歌》的寫作時間爲至德元載(756)臘日；

3.謂《玉門關蓋將軍歌》爲岑參離職北庭、東歸長安、行經晉昌縣玉門關所作。

筆者近年主要從事瓜沙史地研究,常常涉及唐玉門關問題,多次前往探尋考察,對聞先生所説三點皆深有疑焉。因撰此文,略申鄙見,呈正達識。

一

先説《玉門關蓋將軍歌》中的玉門關,是否果如聞先生所指,爲瓜州晉昌縣境的唐玉門關。

關於瓜州晉昌縣境唐玉門關的所在,近世主要有兩種意見:一謂在今瓜州縣以東60公里的雙塔堡,此説以陶葆廉、閻文儒、李並成等爲代表;一謂在今瓜州縣東南鳥道35公里的馬圈村小古城(人行道曲折爲48公里),此説以李正宇、寧瑞棟爲代表。以上兩説各執己見,有待進一步商略中臻於共識。但不論以爲唐玉門關在雙塔堡或在馬圈村小城,皆與《玉門關蓋將軍歌》"玉門關城迥且孤,黄沙萬里白草枯,南鄰犬戎北接胡"的描述全不相侔:

1.雙塔堡或馬圈村小古城,均在瓜州腹裹之地,皆不出邊界前沿,並非"南鄰犬戎北接胡",全無必要於此駐紮"五千甲兵"以備莫須有的"不虞"。

2.雙塔堡北臨疏勒河,疏勒河以北爲冥澤水草豐盛之區(元明以降,逐漸退化爲荒漠);雙塔堡以南及以東爲繁盛的農耕綠洲,有豐富的泉流滋潤(闞駰所謂"地多泉水"),附近散佈有潘家莊古城、旱湖堖古城及蕭家地古城等四所漢唐古城(蕭家地有兩所毗連的古城,相距僅150米)(圖1);無所謂"玉門關城迥且孤,黄沙萬里白草枯"。

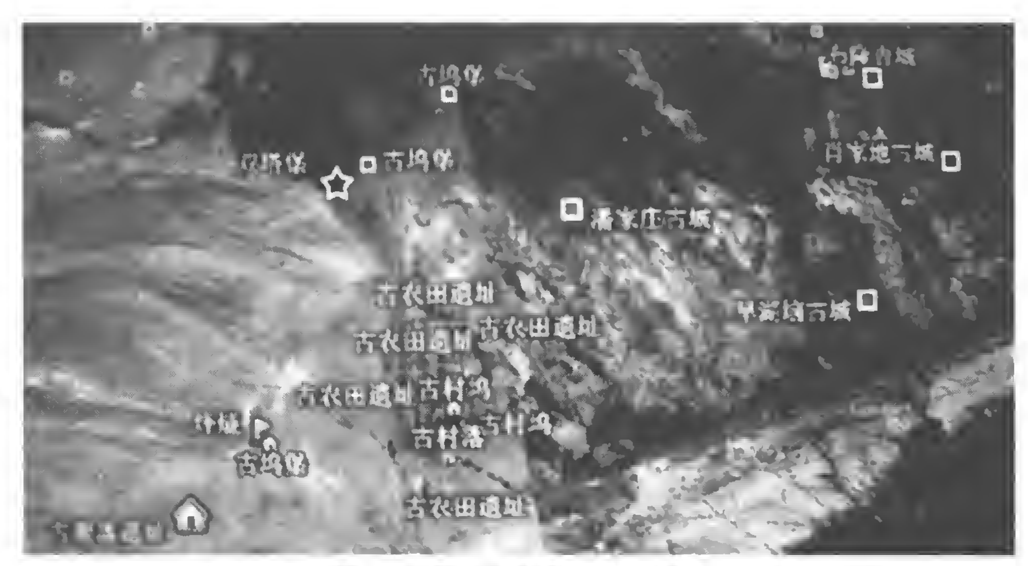


圖1 雙塔堡周邊(衛星照片釋讀)

3.馬圈村小古城同樣處於農耕綠洲之内,多有農田、村落、塢堡及河流、泉水(圖2),同樣不見"黄沙萬里白草枯"的荒漠景象。再者,馬圈村小古城西側緊靠晉昌城(馬圈村大古城),

其東南14公里範圍内散佈有唐瓜州城及漢冥安城，其西17公里有踏實破城（李並成先生考爲唐懸泉鎮）（圖3），與"玉門關城迥且孤"的描述同樣絶不相合。



圖2 馬圈城周邊（衛星照片釋讀）

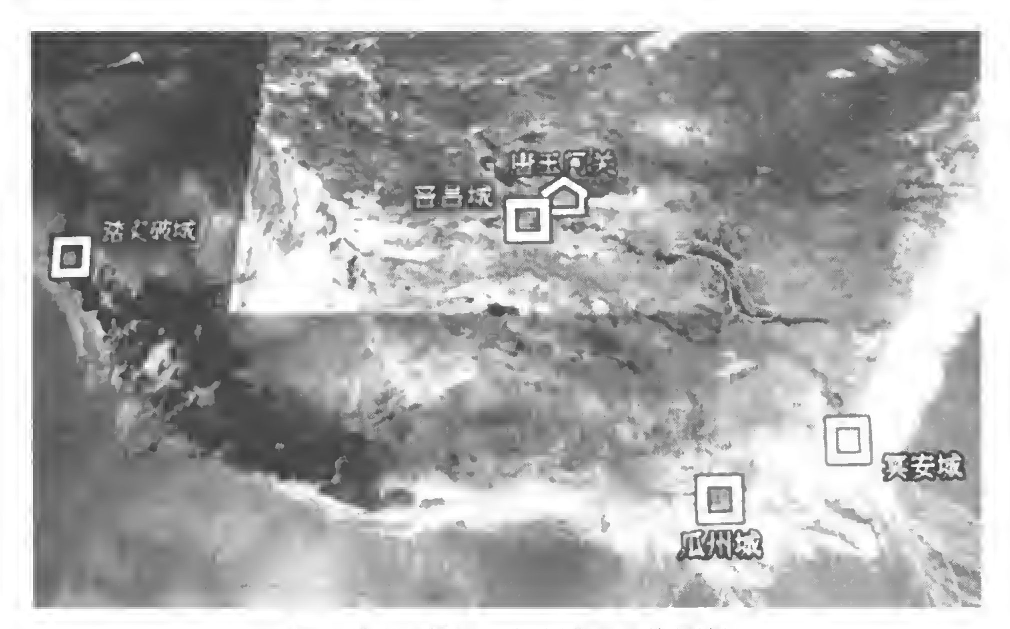


圖3 唐玉門關附近古城（衛星照片釋讀）

4.雙塔堡及馬圈村小古城以南，村塢櫛比、阡陌縱横，並非野獸棲息出没、堪以馳騁狩獵的曠原，與"騎將獵向城南隅，臘日射殺千年狐"的景象迥然相異。

由上所論，斷知《玉門關蓋將軍歌》所説的玉門關，必非晉昌縣境之唐玉門關。

那麽此《歌》所説的玉門關究何所指呢？將《玉門關蓋將軍歌》的描述與敦煌西北的漢玉門故關加以比對，足以發現二者相合不爽：

(1)漢玉門關(今名“小方盤城”)南距壽昌城60公里,東南距敦煌90公里,可謂迥遠孤處;至於北距伊州300公里,西南距鄯善700公里,尤非望之所及。《歌》所謂“玉門關城迥且孤”恰合漢玉門故關的實況,凡到過敦煌西北漢玉門故關的人,無不深知漢代的玉門故關正合“迥且孤”的描述。

(2)敦煌西北的漢玉門故關,其北爲鹽鹼濕地,又北,爲疏勒河乾涸河道;疏勒河以北,則爲山巒及沙漠;漢玉門故關以西,則爲戈壁地帶,中有若干片鹽鹼窪地,窪地以西即三隴沙及白龍堆荒漠;漢玉門故關以南及以東,爲廣大戈壁。從敦煌城或壽昌城往玉門關,滿目黄沙白草,一望無際,正所謂“黄沙萬里白草枯”(圖4)。



圖4　敦煌漢玉門關周邊(衛星照片釋讀)

(3)漢玉門故關東南5公里戈壁中,有一片稀疏的蘆葦地,今名蘆草井子;蘆草井子以西5公里,有大片稀落的胡楊林,今名火燒湖,蒙古語謂之“諾海圖”,敦煌俗語作“鬧海圖”,義爲“有狗之地”[①],蓋謂野狗走獸出没之區,堪爲玉門關將士狩獵馳逐之地,與《玉門關蓋將軍歌》“騎將獵向城南隅,臘日射殺千年狐”之句正合。

(4)從唐高宗咸亨元年到唐玄宗開元二十三年(670－735),吐蕃多次用兵今新疆天山南部地區,迫使唐朝放棄安西四鎮長達22年(670－692)[②]。武后如意元年(692)十月,王孝傑“大破吐蕃,復取四鎮,置安西都護府於龜兹”。開元、天寶年代,西域又復多事。其中,吐蕃對南疆擴張,威脅最大。據《舊唐書》及《通鑒》所載,吐蕃兵侵南疆的有關事變略記於下:

1.開元三年(715),吐蕃與大食發兵攻拔汗那,拔汗那王兵敗,奔安西求救。十一月,張

① 《元史語解》卷五“諾海,犬也……地名,又驛名。”同書卷七“圖,有也。”

② 《新唐書·吐蕃傳》載,咸亨元年(670),吐蕃入殘唐朝所屬西域十八州,於是“安西四鎮並廢”。《資治通鑒》卷二〇五載,武后如意元年(692)十月,王孝傑“大破吐蕃,復取四鎮,置安西都護府於龜兹”。唐朝放棄四鎮長達22年。

孝嵩及都護吕休璟往救之；

2.開元五年(717)七月，突騎施引大食、吐蕃謀取四鎮，圍鉢换及大石城。安西副大都護湯嘉惠奏發三姓葛邏禄兵與阿史那獻擊之；

3.開元十年(722)八月，吐蕃圍小勃律，小勃律王没謹忙求救於北庭。節度使張嵩遣疏勒副使張思禮將番漢步騎四千救之，與没謹忙合擊吐蕃；

4.開元二十四年(736)，吐蕃西擊勃律，勃律王遣使來告急。上使報吐蕃，令其罷兵。吐蕃不受詔，攻破勃律國；

5.天寶六載(747)，吐蕃以女妻小勃律王，及其旁二十餘國皆附吐蕃，不貢於唐。

面對吐蕃頻向南疆擴張的威脅，唐朝在敦煌西部邊境設置了兩個軍鎮，即龍勒鎮和西關鎮，駐重兵以防吐蕃。敦煌由此從戰略後方，變成邊防前沿。

唐所置龍勒、西關二鎮，正史失載。陳國燦先生據敦煌文獻《沙州志》、《壽昌縣地境》首予揭示。國燦先生揭舉吐魯番出土《故西關鎮將張運感墓志銘》及其妻墓銘，指出張運感卒於開元二十五年，此前曾任"沙州西關鎮將"。國燦先生推斷龍勒鎮"當設在壽昌縣城内"，"西關鎮更有可能在敦煌縣西北的漢玉門關址"[1]。

筆者從敦煌遺書中亦發現"西關"確爲敦煌西北漢玉門故關的記述，可爲國燦先生關於西關鎮設在敦煌西北漢玉門關的推測提供補證。敦煌遺書P.5034《沙州圖經卷第五》載石城鎮通往沙州(即敦煌)的兩條道路云：

> 一道北路，其路東北去屯城[一]百八十里。從屯城取磧路由西關向沙州一千四百里。總有泉七所，更無水草。其(石城)鎮去沙州一千五百八十里。
>
> 一道南路，從(石城)鎮東去沙州一千五百里。其路由古陽關向沙州，多緣險隘，泉有八所，皆有草；道險，不得夜行。春秋二時雪深，道閉不通。

唐石城鎮，原爲西漢鄯善國都，隋置鄯善郡，唐貞觀年間，粟特一部避西突厥侵逼，遷居於此。唐高宗上元二年(675)爲置石城鎮，隸沙州，授粟特部首領康豔典爲鎮使。其地即今新疆若羌縣。《沙州圖經卷第五》記石城鎮通往沙州有南北兩道：北道從石城趨東北到屯城，繼沿羅布泊西岸，繞羅布泊北、又東，經"西關"而抵敦煌；南道自石城鎮東行，經羅布泊南，東北行，經陽關而抵敦煌。南道所經的"古陽關"，在壽昌縣城西南5公里；而北道所經的"西關"，《沙州圖經卷第五》雖未明言所在，吾人知其必爲敦煌西北之漢玉門故關無疑。蓋漢玉門故關早有"西關"之别稱。如：

[1] 上引陳國燦先生説，並見陳國燦《唐五代瓜沙歸義軍軍鎮的演變》，原載《敦煌吐魯番文書初探二编》，武漢大學出版社，1990年，第555—580頁。後收入陳國燦《敦煌學史事新證》，甘肅人民出版社，2002年，第384—407頁。

蔡文姬《悲憤詩》"身執略兮入西關,歷險阻兮之羌蠻";

徐陵《孝義寺碑》"戊己校尉,西關玉門";

唐·孫樵《讀開元雜報》云:"敵兵驚擾邊甿,勢不可控。宰相馳出責戰,尚未報功,況西關復驚於西戎,安有扈從事耶?"(《孫可之集》卷十)

上舉諸文所説的"西關",皆指敦煌西北的漢玉門故關。愚按,此關爲西漢武帝所建,於東漢建武二十二年(西元46年)罷廢。後至東漢明帝永平十七年(西元74年),隨著新北道(又名五船道)的開通,乃在敦煌郡東部的冥安縣(晉、唐時期改名晉昌縣)新置玉門關,在已廢的西漢故玉門關以東二百三十多公里[①]。至唐開元年代,由於吐蕃屢侵西域,威脅敦煌,復在敦煌西北之西漢故玉門關置軍鎮,此鎮不可與晉昌縣境現存的"玉門關"重名,於是乃就敦煌西北故玉門關向有"西關"之别稱,遂命名此處新置軍鎮爲"西關鎮"。

敦煌西北之玉門故關雖被罷廢,但其遺址及"玉門關"之名仍然流傳下來,並享譽於世,《括地志》、《元和郡縣圖志》、《太平寰宇記》、《輿地廣記》及敦煌遺書P.5034號《沙州圖經卷第五》、S.788號《沙州志》、P.2691號《沙州歸義軍圖經略抄》、散録1700號《壽昌縣地境》等皆有記載,且成爲詩、賦、詞、曲吟詠的傳統題材,留下了千百篇膾炙人口的佳作。《玉門關蓋將軍歌》即其中名篇之一。《歌》中的"玉門關",實指唐代的"西關",岑參之作,美而壯之,乃借"玉門關"之盛名代稱"西關"。《歌》云"南鄰犬戎北接胡,將軍到來備不虞,五千甲兵膽力粗",正反映了天寶年代敦煌處於邊防前哨的嚴重局勢。若將《玉門關蓋將軍歌》中的"玉門關"指爲敦煌東二百三十多公里晉昌縣境的唐玉門關,試問"五千甲兵"爲何遠離前綫、東駐晉昌縣境?又備何"不虞"?

總上所述,鄙意以爲蓋將軍所駐之"玉門關",應非聞先生所説的瓜州晉昌縣的東玉門關,而是唐代在敦煌西北故玉門關所置的"西關鎮",所謂"玉門關蓋將軍",實爲唐天寶年代的西關鎮將。

二

其次,討論《玉門關蓋將軍歌》是否爲岑參離職北庭、東歸長安、途經晉昌縣之作,其寫作時間是否在至德元載(756)臘日。

考岑參於天寶十三載(754)被封常清辟爲安西北庭節度判官,四月末到達庭州[②];第二

① 見李正宇《新玉門關考》,《敦煌研究》1997年第3期。

② 參見朱雷《吐魯番出土天寶年間馬料文卷中所見封常清之磧西北庭行》,原載武漢大學歷史系魏晉南北朝隋唐史研究室編《魏晉南北朝隋唐史資料》第十五輯,後收入朱雷《敦煌吐魯番文書論叢》,甘肅人民出版社,2000年,第259—271頁。

年，即天寶十四載(755)得授"領伊西北庭支度副使"[①]；天寶十四載冬，岑參離職北庭，東歸；十五載(756)六月返抵長安。

《玉門關蓋將軍歌》中岑參自云"我來塞外按邊儲"，明言此行乃勾檢邊防軍儲事宜者。《唐六典・户部》"度支郎中員外郎"條載："凡天下邊軍皆有支度之使，以計軍資糧仗之用。"邊軍支度之使，例由節度使兼任，別委佐貳一人爲"支度副使"，具體處理本軍"軍資糧仗"日常事務。岑參於天寶十四載(755)五月稍後已"領伊西北庭支度副使"(見注①)，職在處理本軍"軍資糧仗"具體事務，而《玉門關蓋將軍歌》"我來塞外按邊儲"之語，正反映岑參此行乃爲處理邊軍"軍資糧仗"事宜而來。岑參既身負"按邊儲"的使命而來，顯非解職東歸、路過晉昌而届此。《歌》云"暖屋繡簾紅地爐，織成壁衣花氍毹"、"臘日射殺千年狐"，據此可推斷此歌當作於岑參解職東歸經過晉昌的前一年，即天寶十四載(755)十二月"臘日"稍後[②]，而非聞先生所説此《歌》作於"至德元載(756)"臘日稍後。

岑參又有《寄宇文判官》云：

> 西行殊未已，東望何時還。終日風與雪，連天沙復山。二年領公事，兩度過陽關。相憶不可見，別來頭已斑。

知岑參曾兩次因"公事"到過"陽關"。這裏所謂"兩度過陽關"，其實爲兩度過"西關"(即故玉門關。説詳後)。按岑參本係安西及伊、西、庭官員，而敦煌及西關鎮(故玉門關)並不屬安西及伊、西、庭節度轄區。作爲安西及伊、西、庭官員的岑參，有何公幹兩度前往敦煌的西關鎮(故玉門關)呢？據當時史事論之，應與封常清收復播仙鎮的戰事有關。

播仙鎮在今新疆且末縣，西北距敦煌2430唐里[③]，原屬庭州，後改屬西州[④]。高宗上元二

① 聞一多先生據岑參《優鉢羅花歌序》"天寶庚申歲，參忝大理評事、攝監察御史、領伊西北庭度支副使"之語，推斷岑參當於天寶十五載(丙申歲)始領伊西北庭度支副使。但此《序》衹能證明岑參寫作《優鉢羅花歌》之年，不足證明岑參始領伊西北庭度支副使之時。《序》所謂"忝大理評事、攝監察御史、領伊西北庭度支副使"，必非寫作《優鉢羅花歌》之時諸職同時兼領。按，岑參於天寶十三載四月末到達庭州，任"大理評事、攝監察御史、領安西北庭節度判官"。第二年即天寶十四載(755)五月之後理宜得授"領伊西北庭支度副使"。《唐會要》卷六九《都督、刺史以下雜録》載："(開元)十七年二月敕：'諸州都督、刺史、上佐等官員缺非安穩者，所授官在任經一考已上，宜量與改轉。'"據此，知岑參天寶十三載既已受任爲安西北庭節度判官，經一年(所謂"一考")後，即天寶十四載(755)五月之後，理應升職爲"領伊西北庭支度副使"，而非聞先生所説的"十五載"。

② 《荆楚歲時記》謂十二月八日爲臘日。而臘祭之日，代有變更，唐用辰日，以應土德。《開元禮纂類》云："臘日祀百神於南郊。"此《歌》所謂"臘日"，乃指風俗節令之臘八日，與臘祭之日有別。

③ P.5034《沙州圖經卷第五》記石城鎮"六所道路"條載，"從石城至播仙八百五十里"，從石城鎮"去沙州一千五百八十里"，合計二千四百三十唐里。

④ 《新唐書・地理志》西州"蒲昌縣"條載，蒲昌縣"本隸庭州，後，來屬西[州]。有七屯城、弩支城、有石城鎮、播仙鎮。"

年(675)又改屬沙州(故敦煌郡)[1]。吐蕃何時侵據播仙城,難以考知,筆者推測可能在天寶十二、十三載間。大約天寶十三載(755)冬,安西四鎮節度使、兼北庭都護、伊、西節度、瀚海軍使封常清揮軍收復之[2]。岑參有《獻封大夫破播仙凱歌六首》,引録於下:

漢將承恩西破戎,捷書先奏未央宫。天子預開麟閣待,衹今誰數貳師功。
官軍西出過樓蘭,營幕傍臨月窟寒。蒲海曉霜凝馬尾,葱山夜雪撲旌竿。
鳴笳疊鼓擁回軍,破國平蕃昔未聞。丈夫鵲印摇邊月,大將龍旗掣海雲。
日落轅門鼓角鳴,千群面縛出蕃城。洗兵魚海雲迎陣,秣馬龍堆月照營。
蕃軍遥見漢家營,滿谷連山遍哭聲。萬箭千刀一夜殺,平明流血浸空城。
暮雨旌旗濕未乾,胡煙白草日光寒。昨夜將軍連曉戰,蕃軍祇見馬空鞍。

唐收復播仙城一事,正史僅兩《唐書·尉遲勝傳》略有提及。《舊唐書·尉遲勝傳》云:

尉遲勝,本于闐王珪之長子,少嗣位。天寶中來朝,獻名馬、美玉。玄宗嘉之,妻以宗室女,授右威衛將軍、毗沙府都督。還國,與安西節度使高仙芝同擊破薩毗、播仙……至德初,聞安禄山反,勝乃命弟曜行國事,自率兵五千赴難……

此言尉遲勝與高仙芝同破播仙,但據岑參《獻封大夫破播仙凱歌》,確知收播仙者實爲封常清[3]。

播仙城在安西都護府(焉耆)之東南,庭州及西州之西南(圖5)。據《獻封大夫破播仙凱歌》"官軍西出過樓蘭"之語推測,唐軍似從沙州出兵,向西經過"樓蘭"(唐石城鎮)而抵播仙(且末)者。又據詩云"洗兵魚海雲迎陣,秣馬龍堆月照營",推知大軍回師仍是循羅布泊("魚海")、經敦煌西北之白龍堆而回師者;又據岑參《寄宇文判官》"兩度過陽關"及《玉門關蓋將軍歌》"我來塞外按邊儲"之語推斷,封常清出征大軍之軍資糧仗,亦當由敦煌及西關鎮轉運。

① S.367《沙州伊州志》載"石城鎮,東去沙州一千五百八十里……上元二年改爲石城鎮,隸沙州"。是時,安西四鎮已廢,故石城鎮改隸沙州。P.5034《沙州圖經卷第五》爲沙州壽昌縣卷,該縣轄境内有石城鎮、播仙城及寧彌城,因知石城鎮、播仙城及寧彌城皆已改屬沙州。據《沙州伊州志》上元二年石城鎮改隸沙州之語推之,播仙城及寧彌城皆當與石城鎮同時改屬沙州。

② 聞先生《岑嘉州繫年考證》推斷封常清收復播仙之戰,在天寶十三載冬。筆者從之。寧志新先生以爲在天寶十□載四、五月間(見寧志新《岑參的邊塞詩與唐朝在西域的戰爭》,《敦煌學輯刊》總第24期(1993年))。寧志新先生之説,筆者未敢從同。

③ 郭茂倩《樂府詩集》卷二十岑參《送封大夫出師西征》詩序亦曰:"天寶中,匈奴、回紇寇邊,逾花門,略金山,煙塵相連,侵軼海濱。天子於是授鉞,常清出師征之。及破播仙,奏捷獻凱。參乃作《凱歌》云。"郭茂倩據詩題亦謂征播仙者爲封常清。

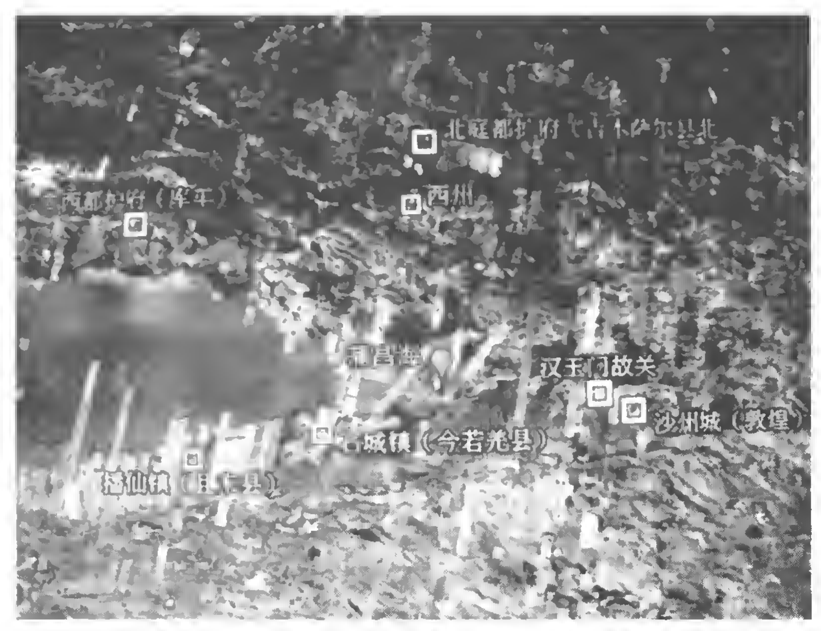


圖5　北庭、播仙、故玉門關位置(衛星照片釋讀)

從敦煌往播仙,必須經過石城鎮。而石城鎮通往敦煌(即沙州)有南北兩條道路(已見上引《沙州圖經卷第五》之所載),其南道經陽關,而北道經西關。

筆者推測封常清征播仙在天寶十三載冬。陽關道"春秋二時雪深,道閉不通",所云"春秋二時",應兼包冬季,蓋冬季雪更深,道尤不通,故從敦煌往播仙運送軍資糧仗,必當循由"西關道"即玉門關道而往。而轉運播仙之役軍資糧仗的兵站,自宜設在故玉門關,即蓋將軍鎮守的西關。因知《寄宇文判官》"兩度過陽關"句中的"陽關",應非真指陽關,實則乃借指西關,與《玉門關蓋將軍歌》中的"玉門關"同指。



圖6　玉門故關(唐西關鎮)與播仙城位置關係(衛星照片釋讀)

《寄宇文判官》既云“兩度過陽關”，則此詩必作於第二次重到“陽關”之際。蓋第一次初到“陽關”（實指“西關”），時在天寶十三載，第二次重到“陽關”（仍實指“西關”）之時，自當在天寶十四載（755）。

《舊唐書·玄宗紀》及《封常清傳》皆載，天寶十四載十一月安禄山叛，封常清自安西入奏，請命剿叛，乃命封常清爲范陽節度討之。封常清既離西域之任，當交接西域軍政及相關善後事宜，其中包括結束本軍設於敦煌西關兵站的善後事宜。岑參身爲伊西北庭支度副使，因於天寶十四載臘月再度來到敦煌西關（故玉門關），《玉門關蓋將軍歌》“我來塞外按邊儲”即指此事，《玉門關蓋將軍歌》亦由此而作。此爲《玉門關蓋將軍歌》作於天寶十四載臘月之又一證。

《唐會要》卷六八《刺史上》載：“天寶元年正月二十日，改州爲郡，改刺史爲太守。至德元載十二月十五日，又改郡爲州、太守爲刺史。”岑參有《敦煌太守後庭歌》，此歌既稱“敦煌太守”（敦煌遺書Дx.2974 + 1360號抄本題作《敦煌馬太守後亭歌》），知此詩必在至德元載（756）十二月十五日“改郡爲州、太守爲刺史”之前，參稽《玉門關蓋將軍歌》“臘日射殺千年狐”之句，推知必指至德元載十二月十五日之前的某年十二月初八（臘日）。又據此《歌》寫敦煌太守“郡中無事高枕眠”、“曲房置酒張錦筵”、“醉坐藏鉤紅燭前”云云，反映出敦煌和平安居之狀。蓋播仙捷後，敦煌形勢大爲鬆弛，敦煌太守亦高枕無憂矣，與《玉門關蓋將軍歌》“軍中無事得歡娱”、“醉中酒盞相喧呼”互爲印證，蓋皆同月先後之作。筆者前已推測，岑參當在天寶十四載（755）爲結束播仙之役兵站事宜而至敦煌西關鎮，玉門關蓋將軍盛筵招待；繼而岑參返途經過敦煌，敦煌太守亦設夜宴款待，故有《敦煌太守後庭歌》之作。此又可爲《玉門關蓋將軍歌》作於天寶十四載添一參證。

聞先生以爲《玉門關蓋將軍歌》作於“肅宗至德元載（756）臘日”，而筆者考爲天寶十四載（755）臘日稍後（《玉門關蓋將軍歌》已云“臘日射殺千年狐”，則此詩必作於“臘日”稍後），較聞先生“至德元載（756）臘日”之説提前一年。蓋天寶十三載冬封常清收復播仙（此從聞先生説），播仙之役軍資糧仗的兵站當置在敦煌之玉門故關。岑參“二年領公事，兩度過陽關”，是説二年間兩次來過敦煌西北的玉門故關。首次當在天寶十三載冬播仙開戰前夕。筆者作出如此推測的根據是，岑參《歲暮磧外寄元撝》詩云：“西風傳戍鼓，南望見前軍。沙磧人愁月，山城犬吠雲。別家逢逼歲，出塞獨離群。發到陽關白，書今遠報君。”據“別家逢逼歲，出塞獨離群”之語度之，應是天寶十三載離家西行之當年歲末即天寶十三載（754）歲末所作[①]，雖與《玉門關蓋將軍歌》“臘日射殺千年狐”季節同爲歲末，但非同年之作。何以言之？《歲暮磧外寄元撝》云“西風傳戍鼓，南望見前軍”，謂出征播仙之師猶在奔赴前綫，透露出即將開戰

---

① 聞一多先生已揭出岑參於天寶十三載應封常清薦舉，往赴北庭（見《岑嘉州繫年考證》“天寶十三載”條）；朱雷先生進一步揭示岑參於天寶十三載（754）四月末到達庭州（見前注5）。“別家逢逼歲”，乃岑參自謂往赴北庭之當年歲末

的氣氛，尚未及交戈。當此之時，岑參蓋爲督促征播仙之軍需儲供前往敦煌西關；而《敦煌太守後庭歌》"敦煌太守才且賢，郡中無事高枕眠"及《玉門關蓋將軍歌》"軍中無事但歡娱"，反映敦煌全無戰爭氣氛，與《歲暮磧外寄元撝》情調顯然不同。故知《歲暮磧外寄元撝》當爲上年即天寶十三載歲暮所作，而《敦煌太守後庭歌》及《玉門關蓋將軍歌》當撰於播仙之戰早已勝利結束，岑參爲結束西關兵站事宜而來。

聞先生判斷《玉門關蓋將軍歌》作於至德元載(756)臘日、"必東歸途次於此"之説，一則使《玉門關蓋將軍歌》"我來塞外按邊儲"落空，再則與《歲暮磧外寄元撝》及《寄宇文判官》二詩均難互爲溝通。

三

説到這裏，還有必要再討論一下關於岑參《玉關寄長安李主簿》内容理解方面的若干問題。《玉關寄長安李主簿》詩曰：

> 東去長安萬里余，故人何惜一行書。玉關西望堪腸斷，況復明朝是歲除。

聞先生將此詩之"玉關"讀作"玉門"，釋曰："此玉門乃玉門縣，《元和郡縣志》：玉門縣屬酒泉郡(肅州)，東至(肅)州二百二十里。"又云："蓋臘日次晉昌，除夕次酒泉也。"以爲此詩與《玉門關蓋將軍歌》皆作於至德元載(756)東返途中。

但細味此詩，主旨在於表明對李主簿的深切思念。"東去長安萬里餘"，乃自歎身處萬里，而友人李主簿遠在天涯；"故人何惜一行書"，蓋怨李主簿曾無來信；"玉關西望堪腸斷"，謂作者時在玉關，將西赴北庭，距長安愈遠，離好友李主簿愈遥，難免愁悵感傷；"況復明朝是歲除"，謂值此歲末，尤增悲懷也。綜觀此詩，當是岑參自北庭往敦煌之漢玉門故關公幹、即將西返北庭任所，寄給遠在長安的友人李主簿者。而聞先生以爲此詩爲至德元載(756)岑參離職北庭、返回長安、途經玉門縣所作。果若如此，則岑參正欣然東歸，趨向長安，歡聚之日可待，何故反從"玉關西望"？又，聞先生據《玉關寄長安李主簿》"況復明朝是歲除"句，推斷《玉關寄長安李主簿》作於玉門縣，將此詩與《玉門關蓋將軍歌》及《過酒泉憶杜陵别業》相聯繫，判斷岑參"蓋臘日次晉昌，除夕次酒泉也"。愚按，晉昌縣距酒泉四百八十里，多則16日可到、少則7日可到[①]。而"臘日"至"除夕"間隔22日(至德元載之臘日爲十二月八日丁亥，除夕爲十二月三十日己酉)，試問以岑參思歸之心切，何至流連耽延二十多天方到酒泉？由此亦知聞先生將岑參《玉關寄長安李主簿》寫作時地斷在"至德元載(756)"返回長安、"途經玉門

① 《唐六典·户部》"度支郎中員外郎"條載："凡陸行之程，馬日七十里，步及驢五十里，車三十里。"晉昌距酒泉"四百八十里"，按馬日行七十里計，七日可到；車行三十里計，需十六日方到。"

縣"者有誤。但依鄙見,則《玉關寄長安李主簿》亦當作於天寶十四載(755)歲末、身在敦煌西北之玉門故關將返北庭之時,與岑參自北庭返向長安無關。如此,則無所扞格矣。

總上所論,知《玉門關蓋將軍歌》所説的玉門關,應指置在敦煌西北的漢玉門故關、初盛時置西關;《玉門關蓋將軍歌》的寫作時間應在天寶十四載(755)歲末。是時,岑參爲結束播仙之役兵站善後事宜而專程來到故玉門關(唐西關鎮),並非離職北庭、東歸長安、路過晉昌縣唐玉門關而作此《歌》。

聞先生《岑嘉州繫年考證》發表於1933年3月。當時研究工作的條件受到很多局限,難以遠赴西北進行實地考察,偶留遺憾,毫不稍減我輩對聞先生由衷的仰止與緬懷!

(中國 敦煌研究院)

敦煌文學的衰亡

——略談歸義軍晚期至元末的敦煌文學

顔廷亮

如同任何一種事物都有盛極而衰的過程一樣，作爲古代歷史上的一種文學現象，敦煌文學也有其衰亡過程。但是，關於這個過程，在歷來的敦煌文學研究中，凡涉及者，往往衹是三言兩語帶過，並無專門的研究，筆者本人也不例外。然而，敦煌文學確實有自己的衰亡過程。自從在十六國時期正式産生，經北朝至唐前期的發展繁榮，再經吐蕃統治時期的短暫曲折，旋又在歸義軍前、中期達到其發展史上的黄金時期之後，便進入了自己的衰落時期，並終於作爲中國古代文學史上的一種輝煌的文化現象而終止了自己的存在。研究這個過程，至少也是敦煌文學研究不可回避的任務之一。近幾年，因承擔國家社會科學基金西部項目《敦煌文學的歷時性研究》，筆者纔不得不對這個過程進行思考，本文所要叙述的，便是在這一思考中所形成的初步看法。當然，既是初步看法，自然未必妥當，尚望批評指正。

一

曹氏歸義軍的晚期從歸義軍節度使曹延恭之子曹宗壽於宋咸平五年(1002)殺其叔歸義軍節度使曹延禄及副使曹延瑞等而自爲節度留後開始，到西夏攻佔沙州的宋景祐三年(1036)結束。接替歸義軍曹氏的，據近一些年研究者的研究，是沙州回鶻國政權。

沙州回鶻國政權大約建立於11世紀30年代末。還是在唐開成年間即836—840年間，漠北回鶻被黠戛斯擊破，族衆向南向西遷逃，内有一部分遷逃至包括敦煌地區腹地和中心在内的河西地區，其中多數到達其時尚由吐蕃統治的甘州。歸義軍政權建立之後，在甘州的回鶻族衆隸屬歸義軍統領，但其勢力日漸壯大，常與也居於甘州的龍家、嗢末、退渾諸部落争鬥。中和三年(883)至中和四年(884)秋，張淮深曾兩次進擊甘州回鶻。中和四年(884)冬，因甘州回鶻的逼迫，吐蕃五百餘衆自甘州撤回本國，龍家、退渾諸部西遷肅州(參見S.0389)，甘州回鶻獨據甘州，其可汗遂亦移牙甘州，其後不久建立了甘州回鶻政權，不斷侵擾歸義軍政權統治的腹地和中心，並在金山國時期擊敗金山國的抗擊，其族衆也隨之有遷居敦煌地區者。直到曹氏歸義軍時期，甘州回鶻纔因内外各種原因、特别是内部争鬥而被曹議金擊敗。但甘州回鶻政權仍在，其族衆移居敦煌地區者漸多。至曹氏歸義軍後期，甘州回鶻移居敦煌地區者，與原先就居住於敦煌地區的回鶻人一起，在敦煌地區居民構成成分中比重越來越

大。特别是在曹氏歸義軍後期的宋天聖六年(1028),甘州回鶻政權被黨項攻滅,甘州回鶻殘部西奔,其中大部分到了敦煌地區,沙州的回鶻勢力更是大大增多。他們既視西夏爲敵國,又對其時的歸義軍政權漸取獨立之勢。等到西夏進攻敦煌地區的時候,他們的勢力比起已經走向衰敗的歸義軍政權來,還要大一些;按照近一些年間一些研究者的、可能較爲符合實際的看法,他們還在敦煌地區建立了一個沙州回鶻國政權,取代了歸義軍對敦煌地區的統治。

西夏攻佔沙州以後,由於其主要精力仍然放在與中原王朝的征戰上,因而並無太多的力量控制敦煌地區。於是,按照提出敦煌地區回鶻人曾建立過一個沙州回鶻國政權的研究者的看法,由於某種原因,從宋景祐三年(1036)起沙州回鶻建立了對西夏具有獨立性的政權,排除了西夏對敦煌地區的統治,開始了對敦煌地區中心和腹地的統治。

到了31年後的宋治平四年(1067),已在宋景祐五年(1038)立國的西夏軍隊再次進攻瓜、沙地區,重新統治敦煌地區。宋寶慶三年(金正大四年、1227年),蒙古帝國的軍隊攻佔敦煌地區,結束了西夏對敦煌地區的統治。元至正二十八年(1368),元朝滅亡,明朝建立。明洪武五年(1372),明軍攻佔敦煌地區。但明軍很快就退出敦煌地區,敦煌地區爲元朝殘部所控制。直到明永樂二年(1404),沙州蒙古酋長困即來、買住率衆歸朝,明成祖下令設立沙州衛,同年又在瓜州設立赤金蒙古衛,纔真正對敦煌地區實行統治。然而,這時候的吐魯番地區形勢發生了變化,吐魯番王國已强盛起來並不時侵擾敦煌地區;敦煌地區本來已經所剩不多的居民,又數次或遷或逃至嘉峪關。明正德十年(1515),吐魯番終於佔領了敦煌地區;明嘉靖三年(1524),明朝政府整修嘉峪關;同年以及嘉靖八年(1529),明朝政府又兩次乾脆關閉嘉峪關,關外千里之地完全淪入少數民族之手,迅速走向荒涼。實際上,自明朝攻佔敦煌地區的時候起,儘管曾經有過沙州蒙古酋長困即來、買住率衆歸朝和明成祖下令設立沙州衛、赤金蒙古衛之事,而從總體上説,敦煌地區已獨立於中原王朝,與中原政權没有甚麽歸屬關係了①。

歸義軍晚期至元末的敦煌文化,正是以上述這樣的歷史爲背景的。

二

歸義軍晚期從1002年曹宗壽搶奪到歸義軍大權開始,到1036年歸義軍政權結束,共三十來年。其時的敦煌地區,一島孤懸,四面楚歌,歸義軍内部也不安定;特别是敦煌地區居民成分發生變化,沙州回鶻數量日增、勢力日强,起而與以漢人爲主體的歸義軍政權分庭抗禮,打破了敦煌地區自置郡的時候起形成的居民成分以漢族居民爲主體的格局,歸義軍政權本身日益衰敗。敦煌文化雖然仍然繼續存在,但已無甚麽值得一提的新的建樹,從而表明其歷史進程實際上陷於停頓狀態,呈現出一種衰相。從沙州回鶻國、西夏到元朝統治時期,敦煌

① 關於曹氏歸義軍晚期至元末明初敦煌地區的歷史,詳參拙著《敦煌文化》,光明日報出版社,2000年,第146—162頁。

地區的統治民族沙州回鶻、西夏和蒙古民族,都是和中原傳統文化有密切接觸並受其影響頗多、在不同程度上漢化的民族。在他們的統治時期,中原傳統文化在敦煌地區當然也還存在著,但其地位卻發生了重大變化。

沙州回鶻時期,文化方面在很大程度上還保留有歸義軍時期敦煌地區文化的面貌。但是,當時的敦煌地區,畢竟是沙州回鶻的天下,而沙州回鶻又畢竟是要承襲和推行自己民族的文化的。加上當時的敦煌地區西鄰,于闐雖已被信奉伊斯蘭教的喀拉汗王朝所攻佔,而高昌地區卻是沙州回鶻的同族所建高昌王國的天下,沙州回鶻與其有着包括文化在内的多方面的密切交往;又由於敦煌地區東面已爲西夏所有,沙州回鶻政權也有必要加强同高昌回鶻國之間的聯繫,而這種聯繫加强的結果也必然會是回鶻文化因素的增多。因此,沙州回鶻政權統治時期的敦煌地區的文化格局,也就不可能不發生動摇和削弱中原文化傳統主體地位的變化。語言文字的使用方面,漢語言文字仍在使用,但流行更爲普遍的還是回鶻語言文字。莫高窟和榆林窟中各有16個和7個沙州回鶻洞窟,雖然還不能肯定其都修造於沙州回鶻政權統治時期,但其中的多數當是出於沙州回鶻政權統治時期的,而其時已無漢族居民所新建者;這些洞窟中的壁畫、題材、内容和佈局雖基本上沿襲唐宋,卻又有和回鶻民族的宗教信仰、欣賞習慣等有關的變化,特别是在第409窟中出現了一幅不可多得的少數民族帝王出行圖。總之,中原傳統文化的地位已經下降,回鶻文化的地位已經開始上昇,敦煌地區的文化原有的總體格局已經開始動摇,歸義軍晚期敦煌文化呈現出的衰相至此已相當明朗化。當時在高昌地區近兩個世紀之久的回鶻化進程,在敦煌地區已經露頭;敦煌地區文化中回鶻文化地位的上昇,也許正是這種已經露頭的回鶻化趨勢的一種表現[①]。

西夏統治時期,基本情況類似而又甚於沙州回鶻時期。建立西夏的黨項羌人,漢化程度是比較高的。西夏政權的創立者李元昊本人,就"通蕃、漢文字"、命"譯《孝經》、《爾雅》、《四言雜字》爲蕃語"。然而,他們也是必然地會堅持自己民族的文化傳統;他們吸收中原傳統文化成分,也是爲了發展他們自己的民族文化,是站在他們自己的民族文化本位立場上的。他們創造了自己民族的文字,"教國人記事用蕃書"[②],即爲明顯的一例。他們本與沙州回鶻爲仇敵。當佔領敦煌地區之後,西夏政權必然要在文化方面逐漸消除沙州回鶻的影響。應當説,這對遏止在敦煌地區已經露頭的回鶻化趨勢是起了一定作用的。不過,西夏政權用以取代回鶻文化的,並不是中原傳統文化,而是西夏民族自己的文化。一方面是回鶻文化不可能一下子消失,另一方面又是西夏文化的推行,於是在沙州回鶻統治時期敦煌地區文化中中原傳統文化地位的下降趨勢,也就會繼續。中原文化傳統並未被完全截斷,但在西夏統治時期敦煌地區文化的總體格局中已很不突出。其時的敦煌地區文化中,真正占主體地位的,已是

① 關於沙州回鶻時期的敦煌文化,詳參拙著《敦煌文化》,第148—152頁。
② 見《宋史·夏國傳》。

西夏民族文化。他們主要使用西夏文字;他們一直使用西夏年號紀年;他們在莫高窟和榆林窟營建具有西夏民族文化特點的洞窟。他們留下了不少文化精品。但是,西夏統治時期敦煌地區的文化,從總體格局上講,仍然沿著沙州回鶻政權統治時期的趨勢發生變化,進一步遠離了以中原傳統文化爲總體構成中的主體和主導的敦煌文化。

蒙古帝國時期和建國號大元以後,蒙元統治者實行儒、道、釋並重的政策,主張"三教平心"("以佛治心,以道治身,以儒治世");同時,也容納伊斯蘭教、基督教、猶太教。不過,他們實際上很迷信佛教,尤其是迷信藏傳佛教。藏傳佛教實際上是密教,也稱喇嘛教,早已傳入中原。蒙古太宗後乃馬執政的第三年(1244),駐守涼州的蒙古廓丹大王迎請薩迦班積達即後來簡稱薩班的西藏薩迦派法師到河西地區傳法,薩班之侄八思巴隨行。之後,忽必烈又邀薩班入朝;因其時薩班已故,廓丹大王衹好薦八思巴入京。忽必烈奉八思巴爲國師,命掌全境佛教,結果使薩迦派密宗迅速流行於全境。敦煌地區既歸蒙古帝國統治,又地處薩班初到之地河西地區,蒙古帝國的這種舉措不可能不在其地造成影響,本來佛教盛行的敦煌地區,薩迦派密宗此時得到廣泛傳播。比如,據馬德先生《敦煌莫高窟史研究》,蒙元時期莫高窟新修、重修洞窟共有25個,其中新修者8個[1]。忽必烈至元八年(1271),也就是新立國號大元的那一年,著名旅行家、意大利人馬可·波羅東行,曾在沙州駐足;其所寫游記中稱敦煌地區"偶像教徒自有其語言"且有許多寺廟(《馬可·波羅游記》),即多少反映出蒙古統治時期敦煌地區包括藏傳佛教在内的佛教及其文化的流行情況[2]。無疑,蒙古統治時期,敦煌地區文化中仍然還有中原傳統文化的成分存在。但是,元統治時期的敦煌地區,主要是蒙古人的天下,此外還有吐蕃、回鶻、西夏等民族的人衆生活於此。至於漢族居民,不僅甚少,而且處於被統治的地位,已不可能使自己民族的文化在敦煌地區被重視,更不可能恢復其曾經有過的輝煌。總的説來,中原文化傳統在其時敦煌地區文化總格局中的存在,已是微乎其微。到明代,本來敦煌文化有望復蘇,但實際上明朝政府並不對關外千里之地在意,且終於完全放棄了關外千里之地,因而敦煌文化的復蘇也就不僅不可能,而且根本未曾進入明朝政府的思考之中。也就是説,作爲古代歷史上一種有著獨特内涵和外延的相對獨立的文化現象的敦煌文化,在元末明初,實際上已經退出了歷史舞臺。

當然,這並不是説,從歸義軍晚期到元末,敦煌地區文化没有甚麼值得重視之處。實際上,從11世紀直到14世紀的幾百年間,敦煌地區還是産生過一些文化精品的。如果不是單純地從筆者所説的敦煌文化這個有特指的古代歷史上的一種文化現象角度,而是從整個中國文化和敦煌地區文化角度談論問題,那麼還是應當承認那幾百年間的敦煌地區在文化方面有其成就和貢獻的。但這已經不是本書所要關注的問題了。

---

① 參見馬德《敦煌莫高窟史研究》,甘肅教育出版社,1996年,第371頁。

② 關於蒙古統治時期敦煌地區包括藏傳佛教在内的佛教及其文化的流行情況,參寧可、郝春文合著《敦煌的歷史和文化》,新華出版社,1993年,第133—138頁。

三

歸義軍晚期至元末敦煌地區的文學，是在其時的歷史所決定的文化背景上的文學，有著和其時敦煌地區的文化狀況大體相同的狀態。爲了説明這一點，首先還是要看看當時究竟有過一些甚麽作家和作品，然後再進行一些分析。

當然，由於直到現在，包括筆者在内的研究者們對這幾百年間究竟有過一些甚麽作家和作品的問題，研究還很不夠，因而對這個問題很難回答得全面和準確。我衹能借鑒就筆者所知所見專家學者的一些編著，諸如《敦煌學大辭典》[1]中的有關詞條釋文、《敦煌莫高窟供養人題記》[2]所録的有關題記、張伯元先生編《安西榆林窟》[3]所録的有關題記、耿世民先生的《敦煌出土回鶻文獻介紹》[4]，特别是楊富學和牛汝極兩位先生的《沙州回鶻及其文獻》第一輯[5]等之所及，按照時間順序，很不完備地大致鉤稽其時的作家作品。據筆者的鉤稽，曹氏歸義軍後期衹有興受等《天禧塔記》[6]、佚名《景祐二年公文》(P.2803)、申使□等《糶糧記》(榆林窟第12窟西壁窟口上部)等3篇；沙州回鶻時期稍多一些，但也衹有范潤《願文》(莫高窟第444窟)、佚名《某致沙克道人等信》(巴黎法國國立圖書館藏，編號：P.Ouigour 6，哈密頓編號：30)、佚名《某致弟弟伊斯哈克等信》(倫敦大英圖書館東方寫本與圖書部藏，編號：Or.8212—120，哈密頓編號：21)等約38篇；西夏時期又少一些，大約衹有佚名《狗年七月十七日某致某信》(巴黎法國國立圖書館藏，編號：P.Ouigour 2，哈密頓編號：18)、惠聰《阿育王寺釋門賜紫僧惠聰俗姓張住持榆林窟記》(榆林窟第15窟前室東壁口上南側)、佚名《西夏文題記》(莫高窟第65窟)等6篇；元朝時期又多一些，但也衹有佚名《元太子碑》(碑存肅州文殊山)、劉奇《重修皇慶寺碑》(莫高窟第61窟)、佚名《大元重修三危山榆林窟千佛寺記》(榆林窟第15窟前室東壁口上北側)等15篇[7]。

那麽，從以上所述作品情況，可以得出一些甚麽結論呢？

首先可以看到一個事實，就是文學作品數量不多。總共近400年，而今所知所見的作品衹有六十來件，而且其中大多數僅是一些書信之類，文學色彩並不鮮明；即使還可能在筆者所知所見之外還有專家學者們已發現者或再發現一些，估計也不可能增加很多。特别是今所知所見者中，先前所保存下來的諸如講唱故事類的變文和講經文、歌辭類的曲子詞及其附

---

[1] 季羨林主編《敦煌學大辭典》，上海辭書出版社，1998年。

[2] 敦煌研究院編《敦煌莫高窟供養人題記》，文物出版社，1986年。

[3] 張伯元編《安西榆林窟》，四川教育出版社，1995年。

[4] 耿世民《敦煌出土回鶻文獻介紹》，《語言與翻譯》1989年第2期—1990年第3期連載。

[5] 《沙州回鶻及其文獻》第1輯，楊富學、牛汝極輯校，甘肅人民出版社，1999年。

[6] 見甘肅省博物館藏莫高窟對岸戈壁灘宋代天禧塔内木塔，記文見張維《隴右金石録補》，甘肅省地方文獻徵集委員會1943年刊印。筆者未見到該記，此處據賀世哲《從供養人題記看莫高窟部分洞窟的營建年代》(《敦煌莫高窟供養人題記》，第232頁)。

[7] 詳參拙編《敦煌地區本地文學作品編年簡編》。

類兒郎偉、文類的邈真贊等敦煌文學所特有或特別引人注目的那些體式、近400年中連一件作品也没有。與此相關,作者數量也就十分有限,其中留下姓名者僅有二十來人,而且這二十來人基本上都是每人衹留下一篇作品。可見,其時敦煌地區文學已經蕭條下來。

其次可以看到,所有這些作家作品中,漢族作家作品很少,更多的是少數民族作者作品。本來,現在所知所見敦煌地區所出的屬於那幾百年間文獻,總的説來就不多,其中的漢文文獻更是少得可憐。這種情況在文學方面也充分地反映出來。現在所知所見當時敦煌地區本地漢族作品衹有16件,其中:曹氏歸義軍後期3件,即:興受等《大禧塔記》、佚名《景祐二年公文》、申便□等《糴糧記》;沙州回鶻時期1件,即:范潤《願文》;西夏時期5件,即:惠聰《阿育王寺釋門賜紫僧惠聰俗姓張住持榆林窟記》、佚名《發願文》、佚名《功德記》、趙祖玉《沙州瓜州監軍司官員發願文》、佚名《沙州瓜州監軍司官員發願文》;元朝時期7件,即:劉奇《重修皇慶寺碑》、佚名《大元重修三危山榆林窟千佛寺記》、佚名《發願文》、佚名《發願文》、佚名《供養人發願文》、佚名《願文》、佚名《失題功德記文》。其餘均爲少數民族用自己民族文字寫成的作品,即:

沙州回鶻時期:

佚　名:《某致沙克道人等信》(巴黎法國國立圖書館藏,編號:P. Ouigour 6,哈密頓編號:30)

佚　名:《某致弟弟伊斯哈克等信》(倫敦大英圖書館東方寫本與圖書部藏,編號:Or.8212—120,哈密頓編號:21)

佚　名(老漢刺史):《老漢刺史致葉勒·阿勒迷失達幹信》(倫敦大英圖書館東方寫本與圖書部藏,編號:Or.8212—179,哈密頓編號:24)

佚　名:《某致某信》(巴黎法國國立圖書館藏,編號:P. Ouigour 12,哈密頓編號:26)

佚　名:《某致某信》(巴黎法國國立圖書館藏,編號:P. Ouigour 5,哈密頓編號:19)

伯克·葉幹等:《伯克·葉幹和巴依都督某致岳父粟特伯克等信》(倫敦大英圖書館東方寫本與圖書部藏,編號:Or.8212—123,哈密頓編號:23)

佚　名:《某致都督的問候信》(巴黎法國國立圖書館藏,編號:P. Ouigour 7,哈密頓編號:31)

佚　名:《某致某信》(巴黎法國國立圖書館藏,編號:P. Ouigour 14,哈密頓編號:32)

佚　名(某刺史):《某刺史致法師道人信》(倫敦大英圖書館東方寫本與圖書部藏,編號:Or.8212—181,哈密頓編號:27)

唐古西·艾爾代姆·于迦:《唐古西·艾爾代姆·于迦(謀士)致卡爾·艾爾代姆信》(巴黎法國國立圖書館藏,編號:P. Ouigour 4,哈密頓編號:28)

滿基・斯力克等:《滿基・斯力克、庫啟・都信、骨咄録・都信致圖兹・葉幹將軍、薩迷失・都信信》(巴黎法國國立圖書館藏,編號:P. 0uigour 3,哈密頓編號:29)

庫太迷失骨咄録・都信:《庫太迷失骨咄録・都信致都信・葉幹將軍信》(巴黎法國國立圖書館藏,編號:P. 0uigour 3,哈密頓編號:29)

史辛奇:《史辛奇致慶度闍梨(或法師)信》(巴黎法國國立圖書館藏,編號:P. 0uigour 9,哈密頓編號:22)

佚　名:《某致天王回鶻汗信》(倫敦大英圖書館東方寫本與圖書部藏,編號:0r.8212—116,哈密頓編號:17)

佚　名:《回鶻文諺語》(倫敦大英圖書館東方寫本與圖書部藏,編號:0r.8212—116,哈密頓編號:17)

佚　名:《某向亞瑪蘭等五公主致候書》(倫敦大英圖書館東方寫本與圖書部藏,編號:0r.8212—116,哈密頓編號:17)

雅拉米西都統:《雅拉米西都統致某牒狀》(巴黎法國國立圖書館東方寫本部藏,編號:P.Chinois 2988,哈密頓編號:15)

安恩珠:《安恩珠致某牒狀》(巴黎法國國立圖書館東方寫本部藏,編號:P.Chinois 2988,哈密頓編號:15)

馬胡啜:《馬胡啜致某牒狀》(巴黎法國國立圖書館東方寫本部藏,編號:P.Chinois 2988,哈密頓編號:15)

佚　名:《突厥諺語》(巴黎法國國立圖書館東方寫本部藏,編號:P.Chinois 2998,哈密頓編號:16)

約　翰:《約翰詩一首》(約翰似爲景教徒)(倫敦大英圖書館東方寫本與圖書部藏,編號:0r.8212—119,哈密頓編號:14)

佚　名:《回鶻文格言》(巴黎法國國立圖書館東方寫本部藏,編號:P.Chinois 2969,哈密頓編號:17,哈密頓將之與0r.8212—116同編爲17號)

僧慈・阿闍梨:《回鶻文阿爛彌王本生故事題記願文》(巴黎法國國立圖書館東方寫本部藏,編號:P.Chinois 2969,哈密頓編號:1)

阿爾甫・通迦:《回鶻文阿爛彌王本生故事題記願文》(巴黎法國國立圖書館東方寫本部藏,編號:P.Chinois2969,哈密頓編號:1)

佚　名:《禮佛文》(巴黎法國國立圖書館東方寫本部藏,編號:P. 0uigour 13,哈密頓編號:13)

佚　名:《頌詞》(倫敦大英圖書館東方寫本與圖書部藏,編號:0r.8212—122,哈密頓編號:3)

佚　名:《禮贊三寶文》(0r.8212—122,哈密頓編號:3)

佚　名:《觀音贊》(倫敦大英圖書館東方寫本與圖書部藏,編號:0r.8212—122,哈密頓編號:3)

佚　名:《願文》(倫敦大英圖書館東方寫本與圖書部藏,編號:S.3853　哈密頓編號:13)

佚　名:《願文》(巴黎法國國立圖書館東方寫本部藏,編號:P.Chinois 3076,哈密頓編號:11)

佚　名:《願文》(巴黎法國國立圖書館東方寫本部藏,編號:P.Chinois 2961,哈密頓編號:10)

佚　名:《願文》(巴黎法國國立圖書館東方寫本部藏,編號:P.Chinois 2988,哈密頓編號:15,與P.Chinois同編爲15號)

佚　名:《摩尼教文書》(倫敦大英圖書館東方寫本與圖書部藏,編號:0r.8212—124,哈密頓編號:9)

佚　名:《摩尼教文書》(格言)(倫敦大英圖書館東方寫本與圖書部藏,編號:0r.8212—124,哈密頓編號:9)

阿爾甫·夷男:《摩尼教佚題詩》(巴黎法國國立圖書館東方寫本部藏,編號:P.Chinois 3071,哈密頓編號:7)

佚　名:《摩尼教文書》(巴黎法國國立圖書館東方寫本部藏,編號:P.Chinois 3049,哈密頓編號:5)

佚　名:《摩尼教文書》(巴黎法國國立圖書館東方寫本部藏,編號:P.Chinois 3049,哈密頓編號:5)

西夏時期:

佚　名:《狗年七月十七日某致某信》(巴黎法國國立圖書館藏,編號:P. 0uigour 2,哈密頓編號:18)

佚　名:《西夏文題記》(莫高窟第65窟)

蒙元時期:

佚　名:《元太子碑》(肅州文殊山)

佚　名:《回鶻文叙事詩常啼和法上的故事》(耿世民《敦煌出土蒙元時代已刊回鶻文獻簡介》(《敦煌出土回鶻文獻介紹》,《語言與翻譯》1989年第2期—1990年第3期連載)

佚　名:《回鶻文韻文體觀音經相應譬喻譚》(耿世民《敦煌出土回鶻文獻介紹》,《語

言與翻譯》1989年第2期—1990年第3期連載）

佚　名:《回鶻文佛教詩歌集》(耿世民《敦煌出土回鶻文獻介紹》,《語言與翻譯》1989年第2期—1990年第3期連載）

佚　名:《回鶻文妙法蓮花經玄贊》(耿世民《敦煌出土回鶻文獻介紹》,《語言與翻譯》1989年第2期—1990年第3期連載）

佚　名:《回鶻文阿含經》(殘卷)(耿世民《敦煌出土回鶻文獻介紹》,《語言與翻譯》1989年第2期—1990年第3期連載）

佚　名:《回鶻文佛教徒祈願文》(B157:13)[1]

佚　名:《回鶻文佛教徒祈願文》(B97:7)[2]

卡奇·庫爾·卡雅:《卡奇·庫爾·卡雅題記》(榆林窟第25窟前室東壁）

顯然,敦煌地區文學的總體格局已經發生了巨大變化。歸義軍晚期還稍好一些。之後,中原傳統的文學已經從原先的主體地位上跌落下來,少數民族文學作品成爲那幾百年間敦煌地區文學的主體。

講到這裏,有一首詩應當提到,就是S.4358《李相公歎真身》。這首詩可能是那幾百年間的較好作品之一。據李正宇先生考證,這篇《李相公歎真身》實際上是宋仁宗趙禎的作品,原題爲《御制佛牙贊》;後來,因一位出身敦煌地區而任職於西夏宮廷的李相公的緣故,這篇作品以《李相公歎真身》爲詩題傳抄於敦煌地區,其寫本抄寫的時間可能已在西夏重新攻佔沙州之後[3]。張錫厚《全敦煌詩》云:S.4358本原詩前首題"李相公歎真身"。《佛祖統紀》卷四五題作"宋仁宗御制贊詩",或稱"佛牙贊"。兹以S.4358本原抄"李相公歎真身"爲題。徐俊《敦煌詩集殘卷輯考》云:此詩即宋仁宗趙禎所撰《道宣律師佛牙舍利贊》,創作於天聖九年(1031),是迄今爲止可確知的敦煌遺書最晚年代。題中"李相公"與敦煌寫本中"元相公"、"盧相公"一樣,均爲傳播過程中的託名。李正宇謂"李相公"爲"七世紀降夏的沙陀李氏的某一位相公",又云"李相公,不詳何時何地人,疑北宋僧人託之名","敦煌遺書《李相公歎真身》即宋仁宗佛牙贊之篡改本。"徐氏又云:大足寶頂山大佛灣第17號龕釋迦佛半身像腹部下,

---

① 見阿依達爾·米爾卡馬力《敦煌莫高窟北區出土的兩件回鶻文佛教文獻殘片研究》,《敦煌研究》2008年第4期。阿依達爾·米爾卡馬力在該文中說:"該文獻屬佛教徒祈願文","該文獻比較完整,字跡清楚。文中可看出修改的痕跡,但似出於同一人之手。從d和t不做區分這一點可以看出,該文獻屬於晚期作品,因爲t和d替換使用的情況屬於元代回鶻文獻特有的特點。"

② 見阿依達爾·米爾卡馬力《敦煌莫高窟北區出土的兩件回鶻文佛教文獻殘片研究》,《敦煌研究》2008年第4期。阿依達爾·米爾卡馬力在該文中說:"該文獻屬佛教徒祈願文","文字爲草體,軟筆書寫","背面正中部有藏文四字。學者們普遍認爲,藏文對回鶻佛教的影響多屬於元代(文章原注:耿世民《維吾爾族古代文化和文獻概論》,新疆人民出版社,1983年,第35–36頁)。目前無法確定該文獻是否譯自藏文,但至少可以肯定抄寫人熟悉藏文。看來,該文獻同樣屬於晚期作品。"

③ 見李正宇《"以千騎降夏"的"瓜州王"是誰》,《敦煌史地新論》,新文豐出版公司,1996年。

存《三聖御制佛牙贊碑》,龕開鑿於南宋淳熙至淳祐年間(1174—1252)。碑文分别爲《太宗至仁應運神功聖德睿烈大明廣孝皇帝頌》、《真宗膺符稽古神功德文明武定章聖元孝皇帝偈》、《仁宗體天法道極功全德神文聖武睿哲明孝皇帝贊》。碑左右兩側刻"惟有吾師金骨在,曾經百煉色長新"聯,即仁宗贊詩末聯[1]。筆者在《敦煌文化》中也曾經談及,認爲《李相公歎真身》在沙州回鶻時期抄寫流傳於敦煌地區的可能性還是存在的[2]。它之在敦煌地區抄寫流傳,當然可以説明中原傳統的文學在沙州回鶻政權統治時期的文學總格局中依然相當普遍地存在。然而,這首詩畢竟並非敦煌地區本地作品。退一步説,即使將其計入敦煌地區本地作品,對於那個時期敦煌地區文學的總體格局來説,並無多大關係,改變不了漢族文學作品數量極少的格局。

最後還可以看到一點,就是從曹氏歸義軍晚期開始,特别是從沙州回鶻統治時期開始的幾百年間,敦煌地區文學的内部構成發生了根本性的變化,中原傳統的文學失去了在敦煌地區文學中的主體地位,少數民族文學成爲主體文學,而且居於主體地位的也都是回鶻文學。但是,這些少數民族文學,僅僅是數量上相對於中原傳統的文學而言,其作品處於多數而已,從絶對數量方面看其實不成甚麽氣候。到了明朝攻佔敦煌地區以後的很長時期中,漢族文學作品固然不興,少數民族文學實際上也退出了歷史舞臺。至此,敦煌地區文學如同敦煌地區各個方面一樣,實在是一片荒蕪。就是説,不僅作爲敦煌文學内部構成中的主體的中原傳統的文學的歷史終結了,而且敦煌地區的一切文學也都終止了自己的存在。直到若干年後,敦煌地區纔又出現了文學創作,但那已與敦煌文學没有甚麽直接的承襲關係了。

所以,從一定程度上説,敦煌文學主要是從十六國時期到歸義軍時期敦煌地區的文學;至於從歸義軍晚期至元朝統治時期的敦煌地區文學歷史,則衹能説是敦煌文學歷史的終結史而已。

總之,敦煌文學在歸義軍前期和中期達到其歷史進程中的鼎盛狀態之後,終於從歸義軍晚期開始至元朝時期走向衰亡。敦煌文學的由盛而衰,原因當是多方面的。但是,主要的還是同敦煌地區歷史的變化有關,尤其是同絲綢之路的衰落蕭條和少數民族對敦煌地區長達300年的統治有關。本來,自北宋開始,由於海上絲綢之路的發達,古老的陸上絲綢之路急驟衰落蕭條,作爲絲綢之路重要鎖鑰的敦煌失去了其曾經有過的地位,這種情況當然會影響到敦煌文化。同時,在曹氏歸義軍晚期即整個歸義軍歷史的晚期,歸義軍政權衰敗,敦煌地區的居民成分也已發生較大變化;歸義軍政權結束之後,沙州回鶻、西夏、蒙古先後統治敦煌地區,這裏的居民構成中漢人的成分越來越小並失去了主體地位,而各少數民族雖都曾受到漢

---

① 參見張錫厚《全敦煌詩》,作家出版社,2006年,第3188－3191頁。
② 參見拙著《敦煌文化》,第149—150頁。

文化的薰陶，而作爲統治民族，又都必然要竭力承襲、堅持和推行自己民族的文化及其傳統。在文學上，自然也不例外。這就必然會造成敦煌地區文學總體構成的變化，中原文學傳統體系的主體地位逐漸被削弱，以致變成非主體文化。這種總體格局上的變化，實際上也正表明作爲一種有特定内涵和外延的敦煌文學，逐漸地終止了自己存在的歷史，從人們的視綫中消失了。

（中國　甘肅省社會科學院）

敦煌學視野下的明代俗賦
——以《繡谷春容》、《國色天香》爲中心

張鴻勛　張　臻

在我國古代文學史中，賦是最富於民族特色而又源遠流長的文體之一。從其發軔的先秦，走上兩漢魏晉的輝煌，再經南北朝與唐宋的變革，直至清朝末年，在兩千多年的歲月裏，曾有無數文士傾心於它，也創作出許多足以傳世的佳篇美文，但與其他一些古代文學形式一樣，最後難免落伍於時代，雖幾經改革，卻仍回天乏術，終於走到式微的境地。對於這一歷程，已故著名文學史家劉大傑先生在其《中國文學發展史》中曾這樣評述它："辭賦源於屈、宋、荀卿，一變而爲鋪采摛文歌頌爲主的漢賦，再變而爲寫志抒情描寫田園表現玄想的魏晉賦，三變而爲六朝的形式主義的駢賦，四變而爲唐宋的律賦與文賦。在這變遷的過程中，無不與當代政治動向、學術思想以及文學的潮流發生密切的影響。辭賦到了宋代，我們雖不能説其變遷已到了止境，但即有變化，也不過是那些技巧規律的微細節目，在賦的演進的歷史上，再没有甚麽值得敘述的波瀾了。"[1]的確，賦文學到了元明清三代，儘管還對一些文人有一定的吸引力，用它應試、酬答，但由於它體式板滯凝重，辭句艱深，缺乏創新，早已失去活力；更由於時代的進步，城市商業經濟的繁榮，市民階層的壯大，新思想的興起活躍，以及散曲、戲劇、小説、説唱等俗文學的發展等等原因，都促使陳腐的賦文學風光不再，慢慢被人們拋棄了。"禮失而求諸野"，就在文人雅士了無新意的賦作之外，民間自有一種語言淺近，反映社會生活，形式不拘一格的俗賦廣爲流傳，給賦文學創作吹進一股時代新風，受到大衆的歡迎。這些賦並不見於某家文集，而常見於當時民間流行的娛樂性讀物，如插入各類小説裏的賦贊，應用於戲曲韻白中的賦誦，以及民衆日用通俗類書之内。對於前兩類俗賦的研究，作爲專題探討，則已有臺灣高桂惠博士的《明清小説運用辭賦的研究》（1990年）、畢庶春教授的《俗賦嬗變芻論——從"但見"、"怎見得"説起》（2004年）、徐扶明先生的《古典戲曲作品中的賦體文》（1983年）等論著在[2]，這裏無庸多説，現在僅就少有人談及的明代通俗類書中的俗賦，特別是明代兩部文學性類書《繡谷春容》、《國色天香》中的俗賦、及其與敦煌俗賦的關係，作一初步探討，以求正於時賢。

---

① 劉大傑《中國文學發展史》上卷，古典文學出版社，1957年，第165—166頁。

② 高桂惠《明清小説運用辭賦的研究》，臺灣政治大學中國文學研究所博士論文，1990年；畢庶春《俗賦嬗變芻論——從"但見"、"怎見得"説起》，刊《瀋陽師範大學學報（社會科學版）》2004年第28卷第121期、第122期；徐扶明《古典戲曲作品中的賦體文》，刊《光明日報》1983年9月20日

一

彙集各種有關文獻資料便於尋檢使用的類書，在我國起始很早。自魏文帝曹丕詔命編纂《皇覽》以來，官修、私纂的類書歷代都有編集。這些類書雖多已佚，但舉其大者，至今尚存隋代的《北堂書鈔》，唐代的《藝文類聚》、《初學記》、《白氏六帖》等，宋代的《太平御覽》、《册府元龜》、《太平廣記》、《文苑英華》等，元代的《事林廣記》、《事文類聚翰墨全書》等；到了明代，除由帝王之力編出集前代文獻史料大成的《永樂大典》外，民間更出現了許多編集者名望不彰，内容貼近民衆社會生活，檢查使用更爲方便，流傳也更加普及的通俗類書，如《新鍥全補天下四民利用便觀五車拔錦》三十三卷、《新刊民家便用萬錦全書》十卷、《鼎鋟崇文閣匯纂士民萬用正宗不求人全編》三十五卷、《新刻標類金鑰書言故事大全》十二卷、《新鍥徽郡原板校正繪像注釋便蒙興賢日記故事》四卷、《新刻丘瓊山故事雕龍》二卷、《閨範圖説》四卷等等，約二三十種，僅日本學者長澤規矩也編刊的《和刻本類書集成》就收有明代鄭以偉編《金璧故事》、卓明卿編《卓氏藻林》、張九韶編《群書拾唾》等十一種之多[①]。這些類書的内容，從其書名即可略知，不外或重社會日常實用，或重童蒙教化，或重道德訓育，其特點正如晚清目録學家楊守敬所説的："搜集較博，雖少遠大雅，實有便於日用。"[②]與上述兩類不同，明代還有一類不録各式文契、詞狀、尺牘等套式文樣，而專集傳奇小説以及本朝與前代詩文雜著的《新刻鍾情麗集》四卷、《繡谷春容》十二集（卷）、《國色天香》十卷、《萬錦情林》六卷、《燕居筆記》十卷等，它們"在明時蓋極普通。諸體小説之外，間以書翰、詩話、瑣記、笑林，用意在雅俗共賞。因在當時爲通俗類書，不受重視，故今所存者至少。"[③]正因爲此，過去除少數學者看過外，一般人卻是很難一睹。直到上世紀90年代以後，上海古籍出版社編《古本小説集成》曾將它們予以影印收入，江蘇古籍出版社編"中國話本大系"更將内容相近、性質相同的《繡谷春容》、《國色天香》整理標點合併出版[④]，又方便了讀者的使用。而這兩部書中都收録了許多前代和當代的賦作，爲研究這一時期的俗賦，提供了寶貴的資料。

《繡谷春容》十二集，每集一卷，即共十二卷。北京圖書館、上海圖書館、北京大學圖書館、臺灣"中央圖書館"、美國國會圖書館、日本東京大學東洋文化研究所等處都有收藏，而且都是明代萬曆年間南京著名私家書坊世德堂刊本，這也是此書存世的唯一刊本。此書編者署名"起北齋輯"。起北齋又稱赤心子，真實姓名不可考，僅知除此集外，還有《新鐫赤心子彙編四民利觀翰府錦囊》八卷[⑤]，現存萬曆十三年丁酉（1585）明雅堂刊本；另外日本内閣文庫所

① 長澤規矩也编《和刻本類書集成》，上海古籍出版社，1990年影印。

② 楊守敬撰、張雷校點《日本訪書志》，遼寧教育出版社，2003年，第194頁。

③ 孫楷第著《日本東京所見小説書目》，人民文學出版社，1958年，第127—128頁。

④ 赤心子、吴敬所編輯，俞爲民校點《繡谷春容（含〈國色天香〉）》，江蘇古籍出版社，1994年。以下凡引及此書者，均據此本，不另注

⑤ 劉天振著《明代通俗類書研究》，齊魯書社，2006年，第278頁

存《心日山房詳釋公餘欣賞金谷奇芳》四卷,内有"萬曆庚寅(1590)谷旦赤心子白下返象精舍"題序。白下即南京,看來赤心子當是萬曆年間活躍於南京爲書坊編著一些通俗書籍的文人。他編的這部《繡谷春容》,取自"繡谷繁華,春容婉麗"(本書"魯連居士題"序語)之意,詡其文辭華美,内容豐盛而已。此書編排每卷分上下兩層,上層題"芸窗清玩",收元明時期話本、詩文小説等十三篇;下層題"選鍥騷壇摭粹嚼麝譚苑",收録各種"摭粹"、雜俎等十七類,而其卷三下層"游翰摭粹"即收有《思慎賦》等26篇。《國色天香》十卷,現存有萬曆丁酉(1597)金陵萬卷樓周氏刊本與天啟間(1621—1627)光霽堂周文煒刊本,以及清代翻刻本多種,國内外多有收藏。編者各本均署"撫金養純子吴敬所編輯",而吴敬所生平同樣不詳,祇是書中"萬曆丁亥(1587)夏九紫山人謝友可"的"序"説,吴敬所是從"懸諸五都之市,日不給應"的衆多"辭寫幽思,寄離情,毋論江湖散逸需之笑譚"中,"大搜詞苑得當意"者,彙編成集,"名曰《國色天香》,蓋珍之也",據此多少也可以瞭解他編纂此書的過程。此書原本也分上下兩層,卷一至卷七的上層有"珠淵玉圃"、"搜奇覽勝"等十類,每類輯詩詞歌賦、時文雜著等;卷八至卷十的上層,也收《古杭紅梅記》、《金蘭四友傳》等小説14篇。下層則專收《龍會蘭池録》、《劉生覓蓮記》、《尋芳雅集》等明代詩文小説8篇,而書中卷三上層"戛玉奇音"類就收録《男相思賦》等23篇。

以上兩書所收賦作,汰其重複,共得46篇。這46篇賦也並非全爲當代之作,僅筆者查知的就有漢代揚雄的《逐貧賦》、枚乘的《柳賦》、路喬的《鶴賦》、公孫儋的《文鹿賦》、公孫乘的《月賦》、羊勝的《屏風賦》、鄒陽的《几賦》、《酒賦》,晉代左思的《白髮賦》,唐代劉知幾的《思慎賦》,宋代歐陽修的《憎蠅賦》等11篇,其餘35篇則作者不可考,風格更多樣,文字也平易,内容多嘲諷,大致應屬明人俗賦之作。從體式上講,這三十幾篇俗賦有假設問答,鋪敘物理的設論體,如《憎蚊賦》、《昂藏賦》等;有以四、七言構成,句末綴以"兮"字的仿騷體,如《歎逝賦》、《毛裹眼賦》等;有首端爲序、後以七言四十句敘述故事的歌行體,如《採桑賦》;有講究對偶、事典、聲律的駢體,如《扇賦》、《筆賦》等;而數量最多的卻是形式問答而文句卻散文化的文賦,如《知非賦》、《釋慚賦》、《禮貧賦》等;更有全用俚言俗語、明白如話組成的白話體,如《屈屈賦》、《丫環賦》等。總之,它們是用舊瓶裝新酒,讀來使人有耳目一新之感。而賦的内容,既無干謁邀寵、虚與應酬之作,又無頌聖歌德應試之文,多的是以新鮮的主題,新鮮的語言,借題發揮,針貶時弊,寓莊於諧的作品,就如潘重規先生評述敦煌俗賦説的那樣:"厥爲最善用當代之語言,寫當代之事物,故最能反映當代之情狀,當代讀者自必倍感親切,其流傳覃及遠方,固在意中之事。"[①]

讀這三十幾篇賦,首先給人感受最深刻最强烈的是它表現的那種"寒儒意識"。寒儒,是當時社會裏的下層知識份子,都曾"三更燈火五更雞"苦讀多年,專望通過科舉博取功名利

① 潘重規《敦煌賦校録》,刊臺灣《華岡文科學報》第11期,1978年1月。

禄、入仕做官。不料“文章憎命達”,雖有高才卻久考不中,窮途潦倒,蹭蹬一生。爲求生計,衹得委屈遂順,或淪爲醫卜星相,或俯就教學蒙童,幾經曲折,深感世路艱辛,抑悶怫鬱之情,發而爲文,滿腹牢騷,躍然紙上。《釋慚賦》就是其中很突出的一篇:

啟蒙啟蒙,吾嗟爾之無庸。既非沖宵之鳳,又非見田之龍。不營營以謀利,不碌碌以求榮。恥獻荆山之玉,羞誇鄧氏之銅。生理窮盡,有慚於良賈;硯田荒蕪,多愧於良農。無子輿之三樂,有退之之五窮。不役志於所好,惟吾願之是從。騏驥淹留於車下,蛟龍困屈於泥中。托柴門而寄跡,就村學以訓蒙。絲桐隨爲契友,詩書日作親朋。不喜攻博奕,不好理筆硯;不嗜重游俠,不善事經營。志則能包乎六合,量亦能渺乎千鐘。糲飯緼袍,聊以充乎口體;聖經賢傳,庶以飫其心胸。慕有莘幸遇乎明聖,笑魏瞞徒逞乎奸雄。安能踵古人之芳躅?抑以悲末世之頹風。無心值三槐,有志撫孤松。一貧真似洗,半世其如空。歎鴻鵠之罹羅網,恨鸚鵡之被樊籠。毋爾游心於藝苑,亦當托意於詞峰。名高冀齊乎北斗,氣吐直擬夫長虹。時人誰憐夫范叔,肉眼奚識乎何蒙?飄飄乎欲遺世以獨立,皎皎乎肯阿世而苟容?惜也!其運蹇、其遇窮。一身如斷梗,萬事猶飄蓬。有子尚癡幼,有妻常病容。浮生空碌碌,光景日匆匆,日覆一日衹如此,不成一事將何庸!嗟乎!士論元無的,人生各有終。古來論成敗,咄咄魚爲龍。仲尼大聖也,猶遭春秋之厄;軻氏大賢也,尚值戰國之窮。而況於予爲附尾之蠅,爲棲之營,安得風從虎,雲從龍?冀追蹤於周召,希媲美於夔龍。事業掀揭於宇宙,功名建立於鼎鐘。啟蒙啟蒙,嗟爾無庸!

此賦作者,顯然是一個“不營營以謀利,不碌碌以求榮”的士人,雖有“志能包乎六合,量亦能渺乎千鐘”的宏圖大志,可是“惜也!其運蹇、其遇窮”,現實是“騏驥淹留於車下,蛟龍困屈於泥中”。在“生理窮盡,有慚於良賈;硯田荒蕪,多愧於良農”下,加之“有子尚癡幼,有妻常病容”,於是衹好“托柴門而寄跡,就村學以訓蒙”,做個村塾老師,過著“糲飯緼袍,聊以充乎口體”的貧窮生活。但是他又不甘心於永遠如此窮困,尚心存“冀追蹤於周召,希媲美於夔龍。事業掀揭於宇宙,功名建立於鼎鐘”的幻望,但可歎“時人誰憐夫范叔,肉眼奚識乎何蒙”,於是衹得“無心值三槐,有志撫孤松”,放棄求官之想,要學陶淵明歸田務農隱居高蹈了。其實這種話衹是作者功名利禄無望後的一種無奈自慰而已。再有一篇《屈屈賦》,同樣是一個科場失路、命運蹭蹬、屈就爲童蒙師者,遭人白眼常受呵責的哀歎:

屈屈復屈屈,仰天難訴乖造物。人皆讀書遂榮顯,我何讀書成抑鬱?歎息青春十八時,努力好教書與詩。初心争謂教書好,我何教書無盡期?百歲光陰能幾何?在家日少離家多。春初倏忽赴東館,歲暮欲歸成蹉跎。今年已過復明年,冷凳青氈皆坐穿。寂寥

一飯小窗下,冷淡三杯孤燈前。先生道學徒自尊,主人供膳何曾聞?但願先生不飲酒,再願先生不茹葷。先生更莫出門走,出門又恐逢親友。友人不覺尋訪來,欲見主人如泄柳。先生祇得坐憂悶,不想虛名依本分。有時散步舒精神,本分反爲輕薄人。愚頑之子功難成,晨昏費盡千萬情。河東獅子反不足,撫而隔壁高聲争。先生一日纔放寬,主人責備無交歡。鴻門豈惜白玉門?太市欲掛平天冠。主人自此無相容,先生蹙踖須下功。一經授人如敝屣,遺子黄金難開封。物薄禮輕微束修,受之便作無罪囚。鳥不高飛遽入籠,魚不遠躍輕吞鉤。束修况復多虛花,粃谷腐米如丹砂。輸管償債兩無用,此物如何得養家?先生此居何可當?天覆地載空昂昂。青天萬里在何處?十年空對槐花黄。白雲滿目雁南飛,青山落日子規啼。高堂白髮望甘旨,室内空遺桃李姿。七情不許隨我身,五味難憶由他人。誰能問我接淅行?誰能問我居擇鄰?男兒讀書當富貴,富貴不來須自致。良辰美景夢中過,賞心樂事愁裏度。問君有才既有德,可攀龍鱗附鳳翼?麒麟高閣圖功臣,黄金置閣延上客。問君無德既無才,爾可田園歸去來?白雲空谷桂花香,秋風江上芙蓉開。問君二者既不爲,囊琴匣劍將何之?川源遠近皆可樂,漁樵耕牧隨所宜。漁者無榮亦無辱,日日扁舟共妻子;得魚換酒醉復醒,欸乃一聲都不理。樵者無憂安與危,利斧曉出行歌歸;未雪先防隱薜蘿,迎暄已得眠茅廬。農人有事在南畝,耕鋤朝朝兩夫婦;養子教孫衣食足,頭白何曾識官府?牧童有樂人不識,卧牛背上由朝夕;南村北村煙雨歌,三聲兩聲風月笛。漁樵耕牧俱有樂,不在天禄不在爵。早知教書反不如,絳帳皋比永忘卻。反思祖宗有薄田,簞瓢陋巷三四椽。布衣饘粥尚消遣,一家骨肉常團圓。先生先生王先生,可憐三十未成名。床頭金盡多憔悴,風簷寸晷難爲情。東君東君如若識,先生素抱榮華質。鸞鳳固非荆棘棲,蛟龍豈是池中物!《屈屈歌》寫不盡兮情何多!街頭一時紙價貴,墨池蘸盡春水波。君不見鍾子期相逢遲,高山流水憑誰知?又不見孟嘗君,天下賓客徒紛紛。先生就此爲君别,收拾清風與明月。誰能聽我彈鋏歌,吾輩豈是蓬蒿列!

從此賦使用"良辰美景夢中過,賞心樂事愁裏度"之句可知,這應是套用湯顯祖《牡丹亭》中的名句而成,則其時代,當晚於湯氏創作此劇的萬曆二十六年(1598)。它以自謔自責口吻,抒發了落魄文士窮困失意、寄人籬下的悲哀,賦中述先生所受的冷遇、館東待師的嗇刻、主婦護子的呵責,可謂極盡挖苦、揶揄、嘲弄之能事。而賦中對漁樵耕牧生活的贊美,卻是以一個家有薄田與房屋的"士人"並不知農家生活的淒苦想像出的一種情景,在那樣的社會裏,實際是不可能存在的。所以結尾作者所向往的"田園歸去來",同樣也是飽受世路艱難之苦後,强顏自慰的一種幻想而已。

其次,這三十幾篇賦中還有一些揭露當時某些社會黑暗和弊病的賦作,更是直言無諱、尖鋭潑辣、入木三分。如《唆訟賦》所描繪具有時代特徵的訟師,歷述其罪惡,他們無惡不作,

駭人聽聞。現全録如下：

世道衰而爭端起，刁風盛而訟師出。横以虎狼之心，戀以溝壑之欲。靠利口爲活計，無田而農；倚刀筆作生涯，無本而殖。哄人争，痛心激忿；傷人惡，刺骨摭誣。媒孽事端，妄想告訐。聯聚朋黨，互計舞文。閥閲婚姻，卻被他交搆一番，遂違秦晉之好；公平田地，怎禁他調弄百出，便興鼠雀之詞。搬鬥兩下相争，則證事指時，揑就打傷人命；離間同氣失好，則以虚爲實，裝成罟占家私。最怕太平，惟喜多事。寫呈講價，論事體之輕重；做狀索錢，諒機宜之大小。或起稿於草紙，纔録過紛紛扯碎，以滅其蹤；或草創於白牌，一謄完急急洗去，以泯其跡。價高者百般争豔，務求聳動於官府；價輕者一味平淡，那管埋没了事情。顛倒是非，飛片紙能喪數人之命；變亂黑白，造一言可破千金之家。脱值燕間，輒思血半禍。撈得浮浪屍首，奇貨可居；緝首詭寄田糧，詐袋在此。結識得將危大盗，囑他攀扯冤家，密密裏暗栽大罪。畜養個久病的老兒，攙渠跌詐富室，白白地結起深冤。設使對理，則挽硬幫見證；假令講和，則傾低銀首飾，弄假成真。律條指掌可陳，誥令隨口而出。奸富訟興公室，盛價聘致私堂。茶罷開言，即鼓掌而歡。笑曰："老翁高見，甚妙！甚妙！吾輩真個不及。"酒闌定計，乃側首而沉吟曰："學生愚意，這等，這等。執事以爲何如?"弄兵刃於尖唇，伏機鋒於禿管。以院司爲衣鉢，陸地生波；藉府憲爲日課，青天掣電。倚門賣術，常重富而欺貧；踵市獻籌，惟害人而利己。朝來利在於趙，乃附趙以甃錢；晚上利在於錢，復向錢以背趙。操縱如提木偶，反覆若弄嬰兒。又能餂李客之言，送於張氏之耳；復探張氏之説，悦乎李客之心。及其彼此搆仇，原被結訟，因而兜攬。行財於中，侵尅使用。剛傑之輩，希圖决勝，則進囑託之謀，説事處往往各半均分；愚弱之徒，但欲苟安，則獻買和之策，交財時每每十而取七。乘打點市恩皂快，趁請求結好吏書。甚者官府未審，而供稿已成；對理未經，而罪名先定。倘然幸勝，則曰："非人力不至於此"，偶爾問輸，則曰："使人通其如命何。"奸邪未伸，狡猾復肆。或造不根謗帖，遍傳四方，以爲中傷之階；或揑無影訪單，計聞上官，以賈滔天之禍。卒致報復相尋，家不可保；冤仇世結，身亦難容。妻怨歎於房幃，貽恨罔極；子放蕩於閭裏，流禍無窮。彼主居華屋，被文衣，猶懷虎視之心。孰敢批龍鱗，撩虎須，聲彼通天地之志? 故欲興仁俗，教唆之律宜嚴；欲挽頹風，珥筆之流當逐。謹臨風而作賦，冀電覽而流神。

這是一篇義憤填膺聲討封建官衙中特有"怪物"訟棍的檄文。這些訟棍又稱"刀筆吏"，全靠唆人興訟從中謀利。爲此，他摇唇鼓舌，不擇手段，顛倒黑白，混淆是非，兩面三刀，唯錢之多寡，翻雲覆雨，多方挑撥，揑造事端，唯恐天下不亂，以筆殺無辜破人家，其手段之卑劣，令人髮指，不寒而慄。特别是，賦中大膽指出，這些訟棍所以敢於如此肆無忌憚靠的是"市恩皂快"、"結好吏書"，上下其手；才能"以院司爲衣鉢，陸地生波；藉府憲爲日課，青天掣電"，將

當時官府衙門的黑暗腐敗作了相當的揭露。而賦中"茶罷開言"一節,刻畫訟棍的奴顏媚骨醜態,躍然紙上,置之任何時代賦作之中,都是少有的佳作。此外還有一些賦,卻是剖析社會病態憤世疾俗之作,如諷刺性寓言的《憎蚊賦》,寫有孫子頤者,因"有蚊群集而至,不得安寢",遂起而責其"尋頭撲面,入幕穿襟,咬人皮肉,利嘴如針";蚊子聽後卻大不以爲然,反駁他道:

> 況天下之不爲蚊者寡矣!蚊之利口,刺人之身,人之利口,刺人之心。刺人之身者爲害小,刺人之心者爲禍深。不韋利口,以吕易嬴;王莽利口,扶蘇蒙塵;王衍利口,江左以傾;朱巽利口,梁亡臺城;林甫利口,敗壞唐兵;世基利口,隋煬瀆經;成大利口,誠僞不分;惠卿利口,害及雞豚。以非爲是,以假亂真;覆人之國,戕人之精。此皆磨牙肆毒,食虎吞鯨。其視蚊子之爲人害,果孰重而孰輕?先生何不於彼而致察,而惟於我而生嗔?

這辯解,表面上是對歷史上巧舌如簧禍國殃民者的指責,實際上是對當時社會裏那些一切"以非爲是,以假亂真,覆人之國,戕人之精"的小人的憤怒批判。而諷刺性的《病狗賦》更是一篇短小精悍、寓意深刻的罵世之作:

> 病狗病狗,因何苦狗病?祇因爲家主。晝夜不眠防賊來,賊聞有狗不登户。護得主人金與銀,護得主人命與身。一朝老來狗生病,卻將賣與屠宰人。狗見賣與屠人宰,聲叫主人全不睬。回頭又顧主人門,還有戀主心腸在。嗚呼!狗帶皮毛人帶血,狗行仁義人行殺。狗皮裏面有人心,人有殺心安可察?嗚呼!世上人情不如狗,人情不似狗情久。人見人貧漸漸疏,狗見人貧長相守。有錢莫交無義人,有飯且養守家狗。

此賦篇幅短小,雖不知爲何具體事而發,但由狗及人,發出"人見人貧漸漸疏","世上人情不如狗"的譴責,卻是顯然可見的。至於《賭博賦》則是對當時社會上盛行賭博之風的危害,進行揭露和譴責:

> 走入場内,更需茶索酒,回到家中,乃斷火絶煙。妻號寒於臘月,子啼饑於半年。徒能向惡,安肯親賢?一被博徒這蠱惑,如曹瞞痼疾之纏綿。有錢費之殆盡,無藥療之可痊。偶出而邂逅,即到處而流連。非假人之課債,即竊妻子之釵鈿。或寶鈔之争差兮,遂成反面;苟分文之計較兮,便欲揮拳。晝則神魂之飛蕩,夜則夢寐之倒顛。每侵晨而早出,至薄暮而未還,使老母倚門盼望兮,愁懷戚戚;嬌妻處室躊躇兮,憂心懸懸。上焉負教育之恩義,下焉乖伉儷之嬋娟。論生意兮,連年杜絶;詢家計兮,逐日遷延。看其行止兮,誠不足齒;見其窘迫兮,又何足憐!刑律禁之而弗悛,父兄詔之而弗憚。廉恥喪之

> 盡矣,禮義又何責焉？醜行人人而憎嫌,惡名處處而流傳……蓬門掛席,敗壁地磚。居食恒遭乎缺乏,性命亦難乎保全。千般苦楚,萬種憂愁。問何爲而至此,因賭博而致然。貪夫小子,幸戒斯篇。

可謂剖析深入,説理深透,足以發人深省。而對"無藉之徒專事賭錢"的刻畫,更是十分傳神:

> 錢財盈諸袖中,籌馬推於几前。習之者如醉如夢,愛之者如癡如顛。引類呼朋,如鶺鴒之喚友;貪前失後,如螳螂之捕蟬。六塊臭骨頭兮,玩之如白璧;一幅破蒲席兮,臨之如綺筵。雙目轉動兮,如兔如鶻;寸心狠毒兮,如狼如鸇。夏日炎炎兮,或終朝而廢食;寒風烈烈兮,或徹夜而忘眠。坐處豈分高下,來時不論乎後先。街市小人,每齊行而並立;屠沽下賤,恒執袂而拍肩。一擲二擲兮,奚啻數十;三開四開兮,直至百千。口則呼盧而同喝噪,手擧坐六而欠輕便。雙足冷如水濕,一心熱似火燃。幸或一勝兮,如游蓬島;片時閒暇兮,如坐針氈。

這樣的描繪,直是一幅明代市井賭場風俗畫圖。

在這三十幾篇賦中有關婦女的祇有兩篇,一篇是《女相思賦》,但文句多陳辭濫調,又乏真情實意,是一篇無聊之作。另一篇則是全用白話口語寫成的《丫環賦》。全賦以一個管事丫環的口吻,訴説自己的日常勞作之苦及憤懣。她每日忙裏忙外,伺候主人老小,照料大事小事,卻動輒得咎,常受責駡:

> 前世裏不修,罰在大人家做個丫頭。侵早起來,娘子的鑑裝兒,鏡架兒,洗臉的湯兒,漱口的水兒,都是奴家一人收管。到晚來,鋪著床兒,疊著被兒,挑著枕兒,都是奴家一身支持。一日起來,那得片時閒游？小娘兒又要搽粉,小官人又要梳頭;燒火的問我討柴,煎炒的又問我討油。多與他些,娘子又駡我是不知家大的是肉;少與他些,那□人睜著眼,變著臉,老鼠駡貪官,又不曾吃了你的！到春來,豔陽天氣,山茶花兒,牡丹花兒,何曾有一朵上頭？到夏來,暑熱天氣,涼水糖兒,香薷飲兒,西瓜穰兒,何曾有一塊到口？到秋來,清涼天氣,天邊雁兒,高樓月兒,采籬菊兒,何曾有一時賞玩。到冬來,嚴寒天氣,湯婆子兒,知心的姊妹兒,恩愛的郎君兒,何曾有一個倍伴？有一日梳著頭兒,搽著□兒,紮著脚兒,娘子衹駡我是妖精的養漢放意人。一日,蓬著頭兒,垢著臉兒,汙著手兒,姐子又駡我齷齪的東西。又一日,整整裏身上,穿一套衣服,嬌滴滴頭上帶一朵花兒,我的官人又不顧人前人後,捏上一把。房裏有一起長脚奴兒,矮丁香兒,胖柔肚兒,瘦骨臉兒,在我娘子面前搬了舌頭。我那娘子又不是好心性的,聽了他的言語,就把銅

> 火箸兒，擀麵杖兒，□天筒兒，齊溜棍兒，打得我一個七死八活，整整裏哭了一日。房裏有一起知事老來的媽媽兒，勸我説道："姐姐，罷，罷，大人家是這般模樣，守著小官人大了，看你愛你，就有在裏頭。"我聽了他的言語，揩幹了眼淚，偷出娘子鑰匙，打開了廚門，取出火炙青豆兒，蜜浸□丁兒，寧波的吐鍋兒，鎮江的魚鮓兒，燙一注金盤露兒，唱一隻《鎖南枝》兒，與衆姐姐散悶一兒。唱："前世事没奈何，今世在此做奶婆。如□奔波，無人可憐我。"唱罷曲兒，與衆姐姐説："方纔媽媽們勸我道：'守著小官人大了，看我愛我，就有在裏頭。'"倘若不能勾時節，不如出著家兒，落著髮兒，對著佛兒，拈著香兒……落得個清閒自在，省得整日擔憂。

從賦中所述看，這個自訴的丫環並非普通丫環，而是女主人的貼身女僕，受主人的寵信，掌管著一些日常生活用品，卻愛搔首弄姿，企望將來借小主人的寵愛往上爬，其人其事無足多談。值得注意的倒是賦中這個丫環的伶牙俐齒，口若懸河，出口的爽快利索，大有敦煌俗賦《齖魺新婦文》、宋元話本《快嘴李翠蓮》的遺風，讓人想起《金瓶梅》中春梅、宋惠蓮的形象，這類人物是晚明以來具有時代特點的世情小説中常常見到的一類人，很值得研究。

最後，這三十幾篇賦中還有以正言若反的諷刺手法，假爲自嘲，實爲抒發牢騷的作品，如《禮貧賦》、《蠢子賦》、《知止賦》、《謙受益賦》、《昂藏賦》、《釋夢賦》等，從其篇名即可推知其主旨，無非是勸誡處世要嚴於律己，謹言慎行，安貧樂道，以趨福避禍，苟全性命於末世而已。《落葉賦》則借落葉抒發人生無常的厭世思想，更爲消極悲觀，實不足取。而以嘲弄他人某些生理缺陷的《瞎子賦》、《歪頭賦》、《禿指賦》、《毛裹眼賦》，以至《癩痢賦》、《鬍鬚賦》等，内容雖詼諧幽默，但以他人之苦爲樂，從哪方面方説，都毫無意義，也就不再多説了。

二

敦煌藏經洞自宋初封閉以來，收藏在洞内的俗賦除極其個别之作，如《孔子項託相問書》以《小兒論》之名在社會上不斷流傳[1]，甚至還有多種傳本東渡到日本[2]；《茶酒論》在日本16世紀的室町時期又催生出一個孿生兄弟《酒茶論》[3]，其餘作品就都不被外界知曉，因此我們在考察明代俗賦時，似乎很難指實二者之間有何直接關係。但是如果從整體的賦文學史來看，敦煌唐五代的俗賦也罷，明代出現的俗賦也罷，卻又都是根植於漢魏以來俳諧雜賦發展起來的傳統俗賦文學，在本質上説，是血肉攸關，一脈相承的。

---

① 參見王重民等編《敦煌變文集》第236頁注[一]，人民文學出版社，1957年。

② 參見牧野和夫《敦煌藏經洞藏〈孔子項託相問書〉類的日本傳來與受容》，文收郝春文主編《敦煌文獻論集》，遼寧人民出版社，2001年。

③ 參見川口久雄《我國的<茶酒論>與敦煌出土的<茶酒論>》（1968年）；張鴻勛《移植與變異：日本<酒茶論>與敦煌<茶酒論>的比較研究》，文收劉進寶、高田時雄主編《轉型期的敦煌學》，上海古籍出版社，2007年。

賦在我國文學史上,儘管有人"以它的典雅奧博,豔麗渾厚而視爲古典作品中的'陽春白雪'"[1]。但究其實卻並不儘然。從首次著録它的《漢書·藝文志·詩賦略》來看,其中既有屈原、陸賈、荀卿等三類著名賦家之作,卻也有異於以上三類的"雜賦十二家,賦二百三十三篇"。像甚麽《客主賦》、《雜行出及頌德賦》、《雜四夷及兵賦》、《雜中賢失意賦》、《雜鼓琴劍戲賦》、《雜禽獸畜昆蟲賦》、《成相雜辭》、《隱書》等等。這類雜賦,已故著名文史學家程千帆教授在其《<漢志>雜賦義例説臆》中説:"案雜賦著録……今皆亡佚。然依標目,亦有數事可征:皆無作者,則其一也。皆無年代,則其二也。皆署主題,則其三也。多冠雜字,則其四也。以臆度之:子駿既依作述源流,敘賦爲屈原、陸賈、荀卿以下三種,而民間所進,中秘所藏,書簡缺脱,篇章總雜者,亦所多有。其中當不乏作者莫征,年代失考之作……故惟有著爲變例,别録主題,以類相從,於淩亂之中,辟識别之徑;或緣問對,或述情感,或標技藝,或舉自然,以及動植之文,諧隱之篇。取譬草木,區以别矣。"[2]而臺灣簡宗梧教授就《漢志》所録"雜賦"説得更爲直截了當:"其篇章如今已不得而見,但我們從其中《成相雜辭》十一篇和《隱書》十八篇,大體可知這類應該是接近於俗賦的作品。《漢書·藝文志》存録其數量,算是爲俗賦的存在做了見證。"[3]事實正是如此,1993年考古工作者在連雲港市東海縣尹灣村6號西漢墓中發現的竹簡《神烏傅(賦)》,無作者署名,以禽鳥爲題,語辭淺近,正是俗賦之體,更證實了程、簡二氏推斷的正確。由此可見,賦從其初就是陽春白雪之雅與下里巴人之俗並存。從此以後,俗賦之作從未間斷。如漢揚雄《逐貧賦》,王褒《僮約》、《責髯奴辭》,戴良《失父零丁》等;三國·魏曹植《鷂雀賦》;晉束皙《餅賦》,魯褒《錢神論》,劉謐之《龐郎賦》,張敏《頭責子羽文》,劉思真《醜婦賦》等;北魏盧元明《劇鼠賦》;南朝·梁卞彬《蚤虱賦》等,而劉宋袁淑更有《俳諧文》十卷之多。由於這類賦作,"尤而效之,蓋以百數",達到"盛相驅扇"的程度,以致劉勰在我國第一部系統闡述前代文學理論的《文心雕龍》中,除有《詮賦》篇對"受命於詩人,拓宇於楚辭"的屈原、荀況、宋玉,以及陸賈、賈誼等"漢初詞人"之賦作全面論述之外,又别具慧眼,在《諧隱》篇對那些"辭淺會俗,皆悦笑也","詆嫚媟弄,故自稱爲賦,乃亦俳也"的俗賦,又作了簡明扼要的總結,肯定了它的文學價值和地位。到了唐五代時期,俗賦之作更爲興盛,就是西北邊陲敦煌,在寺僧、學郎、小吏等民衆之間也廣爲流傳,所以藏經洞内纔有那麽多的俗賦寫卷。可惜的是,由於種種原因,這些俗賦被長期封閉於藏經洞内而不被後人知曉,但俗賦作爲一種傳統文體,卻並未因此而停滯。筆者始終認爲:"敦煌文學不是'前不見古人'突兀自來的某種特異的文學,也不是'煢煢孑立'四無依傍僅限於敦煌一地的文學,更不是'後無來者'孑嗣斷絶的文學,她同樣是根植於中華沃土,衹是由於某種原因,偶被發現纔重顯於世的一批

1　曹明綱《賦學概論·前言》,上海古籍出版社,1998年,第1頁。
2　程千帆《閑堂文藪》,齊魯書社,1984年,第129—130頁。
3　簡宗梧《俗賦與講經變文關係之考察》,《第三届國際辭賦學學術研討會論文集》,1996年12月。

文學作品而已。"[①]明代的俗賦,並非明代纔生出的文體,它有久遠的歷史淵源。程毅中先生在其《敦煌俗賦的淵源及其與變文的關係》一文中,回顧二千多年來俗賦的發展後説:"這類賦有四個特徵:一、基本上是敘事的;二、大量地運用問答對話;三、帶有詼諧嘲戲的性質;四、大體上是散文,句式參差不齊,押韻不嚴。這四個特徵在後人的賦裏都有體現。有的作家僅得其一體。"[②]程先生對俗賦特徵的歸納,是極具歷史宏觀大視野的看法,它不但涵蓋了唐五代以前千年的俗賦,也涵蓋了其後所有出現的俗賦。我們前邊簡單介紹的明代俗賦作品,正就體現了這樣的一些特徵。所以從賦文學整體的歷史來看,自兩漢、魏晉而隋唐五代以至明清之時,俗賦創作一直未有中斷,而是仍有創作,仍有發展,並且又是以新的面目、新的時代特點出現,歷史是不能割斷的。看看《繡谷春容》和《國色天香》,在收録了同時代出現的俗賦之外,同時還選收了前代俗賦之作十一篇,就很耐人尋味。這説明,在明人心目中,他們的俗賦創作是淵源有自,與前代俗賦一樣,都是沿著一千多年來的俗賦傳統出現的一批俗賦而已。因此,我們就没有理由不將明代俗賦與包括敦煌俗賦在内的歷代俗賦,共同納入我們的視綫,擴大研究。這也就是程毅中先生在其《俗賦研究・序》中提出的"對俗賦的討論",不能"到敦煌的俗賦爲止,對它在後世的流變及影響……再加擴展,繼續論證,例如明代的通俗文學叢鈔《繡谷春容》、《國色天香》等書中的俗賦及俗賦的變體如鄧志謨的七種《争奇》等,還可進行適當的論述。甚至通俗小説裏的賦贊,也可以看到俗賦的深遠影響。再如越南的俗賦也有《王陵賦》和《韓王孫賦》等,又是俗賦在域外的傳承,爲我們開闢了另一個天地。至於俗賦對小説和曲藝的影響,更是廣闊的原野,大有英雄用武的餘地。如果多講一些,也許可以使我們對俗賦在中國文學史上的價值,有更清楚的認識。"[③]這正是一位學術深厚極具整體文學史觀的學者向俗賦研究者提出的一個新課題,我們期待著。

(中國　天水師範學院)

① 張鴻勛《在探索的路上》,《文史知識》1988年第12期。

② 《程毅中文存》,中華書局,2006年,第100—101頁。

③ 《程毅中文存續編》,中華書局,2010年,第273頁。

説“天衣”

柴劍虹

“天衣”一詞，據《辭源》等權威工具書所釋，其義有二：其一，“佛教謂諸天人所著的衣服”（出《大智度論》），又云“詩文中多用以稱仙人之衣”；其二，“帝王之衣”（出《南齊書·輿服志》）。這裏並没有將此詞詞義來源與轉變的問題講準確、清楚，故試説之。

佛教稱在迷界之五趣及六趣中最高最勝之有情爲“天”（deva或devaloka），而其有情自體（神格化之有情衆生）即諸天“天人”或“天部”，“飛天”一名或即源於此；天人之衣稱“天衣”順理成章；但此詞從梵文佛典譯爲漢文，似乎並非始見於鳩摩羅什所譯之《大智度論》。據僧傳所載，羅什譯該經約於後秦姚興弘始四年至七年（402—405），而涼州沙門竺佛念所譯《出曜經》卷一〇有云：“我今有此著身天衣極細軟好可供博覽。”竺佛念譯此經約在前秦建元十九年（383）至後秦弘始初年（399）之間，當早於羅什。此外，佛經中出現“天衣”一名最多者似爲東晉罽賓三藏僧伽提婆所譯之《增壹阿含經》，如卷八“軟若天衣而無有異”；卷一四“我於爾時，著一妙服，像如天衣”；卷二七“釋提桓因即以天衣覆此五百女身體上”。僧伽提婆於苻堅建元年間（365—383）到長安，其受命重譯《中阿含經》則始於東晉安帝隆安元年（397）冬，故其採用“天衣”譯名也應該在公元4世紀末，亦略早於羅什。

“天衣”一名爲凡間帝王及中國道家所借用，自有其歷史文化背景。

目前所知，帝王（天子）將自身所穿之衣稱爲“天衣”，應始於南朝齊武帝蕭賾。《南齊書》卷三《武帝本紀》載：永明十一年（493）七月，“上不豫……又詔曰：‘我識滅之後，身上著夏衣，畫天衣，純烏犀導，應諸器悉不得用寶物及織成等，唯裝複袂衣各一通’”[1]。而《辭源》所引《南齊書》卷一七《輿服志》所言齊明帝事，實稍晚於此：“袞衣，漢世出陳留襄邑所織。宋末用繡及織成，建武中，明帝以織成重，乃采畫爲之，加飾金銀薄，世亦謂爲天衣。”[2]以彩繪單衣替代織繡重錦，符合齊武帝宣導簡樸之意；而加飾金銀箔，則又迥非武帝本意了。同一人所撰之史書，敘“天衣”名稱之由來已不統一，但“天衣”成爲袞衣（龍袍）之代稱當源於此，其物質基礎應是輕薄細軟之中原絲綢。

道家之“天衣”，似源於“羽衣”，即凡人羽化升仙的重要標志。宋張君房編《雲笈七籤》卷一三：“羽服彩霞何所得？皆自五藏生雲翼。”注云：“後煉形上升，自成五色羽衣。《中天羽經》曰：‘輕輕狀蟬翼，燦燦光何極。’蟬爲飲氣乘露，故生羽翼；人服元氣，而天衣不礙於體，即可

---

① 《南齊書》，中華書局點校本，1972年，第61—62頁。
② 《南齊書》，第341頁。

知也。"説明他們的天衣本應是人體身上自然長出,並非外加之物。但此種説法無從驗證,難於被信衆認同,故道家亦不免受佛教影響,遂將"天衣"描述爲得道後天界賜予之升天工具。如《雲笈七籤》卷八〇引述《通靈決精八史圖》之真氣頌:"中有智慧神,被服飛天衣。"[1]至於同書卷一一六所稱"七日即可以升天,當有天衣、天樂自來迎接"[2],則與佛經中的形容已經相差無幾了。《佛光大辭典》"天衣"條稱:"《往生要集》卷中引《度諸佛境界經》(大八四·六三上)云:'若於十方世界微塵等諸佛及聲聞衆,施百味飲食、微妙天衣,日日不廢,滿恒沙劫。'此所謂之天衣,即指羽衣。"[3]這個判斷顯然有誤,因爲既是可施之物,當非自生之羽翼。《山海經·海外南經》中早有古代人自生羽翼的例子:"羽民國在其東南,其爲人長頭,身生羽。一曰在比翼鳥東南,其爲人長頰。"[4]或許正是這神話傳説,給了道家以最初的啟示。《太平廣記》卷二七六引《王子年拾遺記》:"昭王即位三十年,王坐祇明之室,晝而假寐,忽白雲蓊鬱而起,有人衣服皆毛羽,因名羽人。王夢中與語,問以上仙之術。"[5]將羽人仙術提前到西周前期,則分明有道家的宣傳用心在内。

佛典中有長壽人每百年用天衣拂石山,歷千載石山淨而世間劫猶未盡的比喻,以勸導世人堅持修行,此即唐人所稱"經窮貝葉,劫盡天衣"[6]。佛、道走"人間化"之路以求普世化之效應與價值,自古至今皆然。故"天衣"亦從天上回到世間,披到僧尼、道士乃至一般俗人身上。在玄奘筆下,"天衣"曾經有過一種最震撼人心的功能:"其南窣堵波,是天帝釋捧接菩薩處。菩薩初出胎也,天帝釋以妙天衣跪接菩薩。"[7]現在,我們翻閲《五燈會元》等典籍,便可知"天衣"不僅已經成爲佛、菩薩的象徵,而且也已經演化爲若干寺院的名稱與禪師的名號。"命天衣之采粲,嘯靈廚之芬芳"[8],"天衣飲食,自恣滿足"[9]。天衣、天食已經從天界之專供,帝王之獨享,逐漸成爲廣大信衆觸手可及的東西了。恰如唐延壽所撰《宗鏡録序》云:"久居闇室,忽臨寶炬之光明;常處躶形,頓受天衣之妙服。"[10]佛教有"天衣法席",道教自然也可以有"披道士天衣"了[11]。

中國古代文學作品中的"天衣",或頌揚帝王、或描述寺院,或渲染神異,大多與儒、釋、道合一的神仙觀念相關。敦煌寫本《老子化胡經》中《老君十六變詞》宣稱道家的始祖老子"一變之時"便"身著天衣",不知究竟是"老子化胡(釋)",還是"胡化老子",使我們讀了不免忍俊

① 《雲笈七籤》,第1819頁。
② 《雲笈七籤》,第2561頁。
③ 《佛光大辭典》,臺灣佛光山出版社,1989年影印本,第1349頁。
④ 袁珂《山海經校注》,上海古籍出版社,1980年,第187頁。
⑤ 《太平廣記》卷二七六,汪紹楹整理本,中華書局,1961年。
⑥ 見盧渙《大唐河南府陽翟縣善才寺文蕩律師塔碑銘》,見《全唐文》卷三三〇,中華書局影印本,1983年,第3342頁。
⑦ 季羨林等校注《大唐西域記校注》,卷六劫比羅伐窣堵國之八"釋迦誕生處",中華書局,2000年,第523頁。
⑧ 嚴可均輯《全上古三代秦漢三國六朝文》之《全晉文》卷一四三王該《日燭》,中華書局,1958年,第2285頁。
⑨ 《大方等大集經》卷一五。
⑩ 見《全唐文》卷九二二,中華書局影印本,1983年,第9608頁。
⑪ 見《雲笈七籤》卷一一七。

不禁。順便提及,敦煌莫高窟藏經洞所出變文類寫本中,亦有若干關於"天衣"的描寫,如《董永變文》、《妙法蓮花經講經文》、《雙恩記》等,因無特別之處,就不在此贅引了。

如前所引,佛典中"天衣"的最基本特點是柔軟,進而又引申爲重量極輕、無縷無織,故曰"天衣無縫"[1]。這就賦予了文學家以豐富的想像力。

集漢至宋初野史小說之大成的類書《太平廣記》裏有若干則與"天衣"相關的故事,爲説明問題,不妨摘引其中數則如下:

卷三一"許老翁"

唐天寶中,益州士曹柳某妻李氏,容色絶代……著黄羅銀泥裙,五暈羅銀泥衫子,單絲羅紅地銀泥帔子,蓋益都之盛服也……李既服天衣,貌更殊異,觀者愛之……見李服色,歎息數四,乃借帔觀之,則知非人間物。試之水火,亦不焚汙。(出《仙傳拾遺》)

卷三一另一則"許老翁"

俄使一小童捧箱,内有故青裙、白衫子、緑帔子、緋羅縠絹素,皆非世人所有。(出《玄怪録》)

卷六八"郭翰"

太原郭翰,少簡貴,有清標,姿度美秀,善談論,工草隸。早孤獨處,當盛暑,乘月卧庭中。時有清風,稍聞香氣漸濃。翰甚怪之,仰視空中,見有人冉冉而下,直至翰前,乃一少女也。明豔絶代,光彩溢目,衣玄綃之衣,曳霜羅之帔,戴翠翹鳳凰之冠,躡瓊文九章之履……徐視其衣,並無縫。翰問之,謂翰曰:"天衣本非針綫爲也。"(出《靈怪集》)

卷九五"洪昉禪師"

未幾晨坐,有一天人,其質殊麗,拜謁請曰:"南天王提頭賴吒,請師至天供養。"昉許之。因敷天衣坐昉,二人執衣,舉而騰空,斯須已到。(出《紀聞》)

卷一〇二"趙文信"

唐遂州人趙文信,貞觀元年暴死,三日後還蘇。自説云:初死時,被人遮擁驅逐,同伴十人,相隨至閻羅王所。其中有一僧,王先問云:"師在世修何功德?"師答云:"道徒自生以來,唯誦《金剛般若經》。"王聞此語,忽即驚起,合掌讚言:"善哉善哉! 師審誦《般

---

1 《大智度論》卷二四:"色界天衣無重相,欲界天衣從樹邊生,無縷無織。"參見《佛光大辭典》,第1348—1349頁。

若》,當得升天,何因錯來至此?"言未訖,忽有天衣來下,引師上天去。(出《法苑珠林》)①

前面三則故事裏的"天衣",從服裝品種、樣式上看,無論是"黄羅銀泥裙、五暈羅銀泥衫子、單絲羅紅地銀泥帔子","故青裙、白衫子、緑帔子、緋羅縠絹素",還是"玄綃之衣"、"霜羅之帔",都與世間所産並無二致,特異處因是天仙所用,不僅無縫,而且"試之水火,亦不焚汙"。"洪昉禪師"故事裏的"天衣",卻有了類似波斯飛毯的功能,可以"舉而騰空"了。"趙文信"故事中的"天衣",則又有自動飛來飛去的導引功能。至於水火不侵的特異質地,也使我們想起了絲綢之路形成後,西域諸國屢屢"朝貢"中原王朝的"火浣布"和"冰蠶絲"。如《後漢書・西域傳》載:大秦國"刺金縷繡,織成金縷罽、雜色綾。作黄金塗、火浣布。又有細布,或言水羊毳,野蠶繭所作也"②。唐許堅等著《初學記》卷二"天部下"云:"王子年《拾遺記》曰:員嶠之山名環丘,有冰蠶,以霜雪覆之,然後作繭。其色五彩,織爲文錦,入水不濡。以之投火,經宿不燎。唐堯之代,海人獻以爲黼黻。"③我們從衆多"天衣"的故事中,仿佛看到了古代絲路上中外文化交流的場景。文學的想像力,也總是離不開真實的歷史文化背景和一定的物質基礎。這恐怕也是"天衣"故事給我們的一個啟示。

現在,再讓我們把目光投向與"天衣"相關的彩塑、壁畫等藝術品創作。

唐張彦遠《歷代名畫記》卷五就特別提到了寺院壁畫的"瓔珞天衣,創意各異"。古代文學作品裏,對此也有許多描述。如南朝梁簡文帝蕭綱《望同泰寺浮圖》詩云:"梵世陵空下,應真蔽景趨。帝馬咸千轡,天衣盡六銖。意樂開長表,多寶現金軀。"④這是寫同泰寺塔佛像天衣視覺之輕薄通透,"六銖"見於《長阿含經》卷二〇所説,四天王衣重半兩,忉利天衣重六銖⑤。稍後,著名詩人陰鏗描寫他"游巴陵空寺"時見到的情景:"日宫朝絶磬,月殿夕無扉。網交雙樹葉,輪斷七燈輝。香盡奩猶馥,幡塵畫漸微。借問將何見,風氣動天衣。"⑥雖然寺空殿衰,畫幡塵封,卻仍然能夠依稀感受到畫像上風動天衣的藝術魅力。又如唐人于邵的《觀世音菩薩畫像贊》:"然則菩薩者利益,故觀音者觀世。是用繢事,發於童心。相好已具,大圓既照。天衣若飛,楊柳疑拂。以是憑福,信無有邊。"⑦這是寫畫家筆下觀世音菩薩像衣服的飄飛感,與菩薩手中的神奇楊枝的拂動相得益彰。此外,在元代以後的寺窟壁畫中"十六天魔舞"的形象裏,也有"天衣"的影蹤,其史源見於《元史》卷四三"順帝本紀"所載:"時帝怠於政事,荒於游宴,以宫女三聖奴、妙樂奴、文殊奴等一十六人按舞,名爲十六天魔,首垂髮數

① 《太平廣記》,汪紹楹整理本,中華書局,1961年。
② 《後漢書・西域傳》,中華書局點校本,1965年,第2919頁。
③ 許堅等著《初學記》,中華書局,1962年,第31頁。
④ 見逯欽立輯校《先秦漢魏晉南北朝詩》"梁詩卷二十一",中華書局,1983年,第1935頁。
⑤ 見《佛光大辭典》,第1348頁。
⑥ 見前引《先秦漢魏晉南北朝詩》"陳詩卷一",第2456頁。
⑦ 見《全唐文》卷四二九,中華書局影印本,1983年,第4370頁。

辮,戴象牙佛冠,身被纓絡、大紅綃金長短裙、金雜襖、雲肩、合袖天衣、綬帶鞋襪,各執加巴剌般之器,内一人執鈴杵奏樂。"[1]

作爲世界文化遺産的敦煌莫高窟,也是五彩繽紛的天衣彙聚之寶庫。在林林總總的彩塑和絢麗多彩的壁畫中,各種飛天無疑是最具魅力的藝術傑作。這些飛天的動感、姿態,離不開畫家爲她(他)們繪製的各式天衣。可以説,没有這些天衣,飛天就飛不起來,就不可能飛得如此舒展、迅捷,這麽自由自在。不同時代的不同畫家,儘管畫風不一,創意各異,但是刻意描畫天衣的用心如一。我想,他們在構思作品時,腦海中一定會浮現出許許多多關於"天衣"的知識與傳聞,胸中也肯定蘊涵了相關的文化修養,當然也包括對中外絲綢質地的瞭解(此點我打算另文闡述,兹不贅敘),對真正"天衣無縫"的執著追求,無論似出水之"曹衣",抑或當風之"吴帶",均成竹在胸,而决非向壁虚構。應該説,這些古代畫家,爲我們今天的創作提供了極其寶貴的經驗。我以爲,正是由於有這些飛天的創作,"天衣"又有了新的義項——飛天之衣。

從上世紀40年代開始,敦煌研究院内外的幾代敦煌藝術家,從張大千到常書鴻、段文傑、史葦湘、饒宗頤,還有許多知名的和不知名的美術工作者,都在敦煌畫的臨摹與創作中做出了不懈的努力與巨大貢獻,這其中當然也包括繪製"天衣"的藝術實踐。今天,饒宗頤先生的敦煌繪畫在莫高窟展出,也進一步表明了老一輩藝術家對傳承優秀傳統文化藝術的心跡,昭示着我們對天衣飛動的理想社會的美好期盼。謹以此短文呈獻給慶賀饒公九五華誕的繪畫展和學術研討會。

2010年7月4日完稿於北京

(中國　中華書局)

① 《元史》卷四三,中華書局點校本,1976年,第918—919頁。

從論議、争奇到相褒：争奇文學發展與演變研究發凡

朱鳳玉

一、前　言

敦煌變文的發現，是中國文學史上的大事。從中國文學發展史的視角看，變文的發現爲寶卷、彈詞等講唱文學找到了源頭；不僅如此，我們如從文學的類型著眼，也可發現敦煌文學文獻中提供了中國文學史上許多"類型文學"承上啟下的關鍵資料。

《茶酒論》、《燕子賦》、《晏子賦》等一類敦煌文學，全篇採問答形式，甚爲特殊。尤其《孔子項託相問書》相互論難的内容多涉天文、歲時、地理、人事等常識，與屈原《天問》以一百七十幾個問題，對客觀世界提出種種質問，其所問内容涉及宇宙形成、天體構造、地球形狀等自然現象以及遠古傳説、君臣遇合等歷史問題，頗爲相似。類似這種"發問型態"的文學作品，在中國可謂源遠流長；六朝以來，摹倣漸多，遂有"天問體"之稱。饒宗頤先生曾撰《〈天問〉文體的源流——"發問"文學之探討》[①]一文，即就"發問"文體加以探研。

余受啟發，對敦煌寫本《茶酒論》、《燕子賦》、《晏子賦》、《孔子項託相問書》等一類藉問答彼此論争、各呈其能的"争奇文學"尤所矚目。此類"争奇文學"淵遠流長，在中國文學史上隱然形成一主題類型，有待系統地整理與研究。兹以"從論議、争奇到相褒：争奇文學發展與演變之研究——以敦煌文獻爲中心"爲題，擬定研究計劃，希望以敦煌文獻中的佛教論議、《茶酒論》等一類的争奇文學爲基礎，統整雅文學、俗文學與民間文學中的"争奇類型"作品。今欣逢饒公九五華誕敦煌學國際學術研討會，特嘗試草撰此文，藉以表祝嘏之忱。

所謂"争奇文學"，有學者以爲：是把用途上屬於同類卻性質相對的兩種東西拿來比較，多數用擬人手法，各逞其能，争論媲美，最後由第三者介入判定優劣（大部分是平分秋色）的游戲性文學作品。此類作品在中國文學史上數量寥寥無幾，從來没有被看成是文學史的主題，因此，也没有統一的稱呼[②]。今所得見争奇文學，雖不算多，但也還有一定篇章可觀；然因名稱没有統一，界義與範疇也就不易劃定。

---

① 饒宗頤《〈天問〉文體的源流——"發問"文學之探討》，原載《選堂集林》，臺北明文書局，1982年，後收入《饒宗頤二十世紀學術論文集》卷十一，臺北新文豐出版公司，2003年，第35—56頁。

② 金文京《東亞争奇文學初探》，《域外漢籍研究集刊》第2輯，中華書局，2006年，第3—20頁。

敦煌藏經洞所發現的文獻中，有一類形式與題材具有獨特性的説唱文學，包括擬人手法的《茶酒論》、《燕子賦》及人物問答的《晏子賦》、《孔子項託相問書》等，這些作品均採取對話體形式，展開彼此詰難，相互論辯。1957年王重民等人編校的《敦煌變文集》便將《孔子項託相問書》、《晏子賦》、《燕子賦》、《茶酒論》等匯集編入同一卷中[①]；之後，王重民又撰《敦煌變文研究》一文表達對敦煌變文的看法，文中稱此類作品爲"對話體"變文[②]；日人金岡照光1971年在《敦煌出土文學文獻分類目録附解説——スタイン本・ペリオ本》一書，將敦煌文學文獻分爲："講唱體"、"散文體"、"韻文體"三類，在"散文體"下又分作"俗文類"、"對話體類"及"小説類"。其中"對話體類"著録的就是《茶酒論》、《燕子賦》《晏子賦》與《孔子項託相問書》[③]；之後又在《敦煌の文學》中稱這些作品爲"對話體俗文"[④]。可見在學者的認知上，這幾種講唱文學都具有對話的基本共性；事實上，除了對話外，同時還具有争奇與論議的特性，因此，稱之爲"争奇文學"。

二、争奇文學的淵源——論議

中國"論議"之法，起源甚早，有以爲兩漢尊崇儒術論議已具正規儀式。論議的通義爲儒家、道家、佛教所共有，且各有發展；佛教傳入中土，基於宣教，論議尤爲發達，南北朝時已見諸載籍，或作"論義"、"論難"、"問難"[⑤]。唐道宣《續高僧傳》中更爲佛教論議理論提出"擊揚以明其道"、"影響以扇其風"、"抱疑以諮明決"、"矜伐以冒時賢"等四大要義[⑥]，根據道宣所述，不難想見佛教論議的流行與發展，甚至已有理論的建構。

唐代争奇論議文學興盛，在十宗並起、宣教活動普遍、講經論議頻仍的環境下，影響所及，自然提供了仿效論議形式的争奇論議文學生長的土壤，特別是佛教中國化、世俗化的講唱文學。另一方面，隨著講經活動的儀式化，尤其是儒、釋、道三教會聚一堂，互相論辯，以闡明教旨、尊己貶人的"三教論衡"，之後成爲帝王重大節日的例行活動，特別是帝王誕節的慶祝活動之一，其發展已有儀式化的趨向。

據《册府元龜》載玄宗"開元二十三年八月癸巳千秋節，命諸學士及僧道講論三教異同"[⑦]

---

① 王重民等编《敦煌變文集》，人民文學出版社，1957年。

② 王重民《敦煌變文研究》，《中華文史論叢》1981年第2期，第203—243頁。

③ 金岡照光《敦煌出土文學文獻分類目録附解説——スタイン本・ペリオ本》，東京東洋文庫，1971年，第34—41頁。

④ 金岡照光《敦煌の文學》，東京大藏出版社，1974年，第34—41頁。

⑤ 牟潤孫《論儒釋兩家之講經與義疏》一文主要梳理史料中有關漢魏六朝儒釋經講活動與義疏的關係(《新亞學報》4卷2期，第353—415頁)；張弓《隋唐儒釋道論議與學風流變》一文則耙梳史籍及佛教文獻中有關六朝隋唐儒釋道論議的活動情況，論述學風的發展(《歷史研究》1994年第1期，第46—59頁)。

⑥ 《續高僧傳》"義解篇"云："論曰：原夫論義之設，其本四焉：或擊揚以明其道，幽旨由斯得開；或影響以扇其風，慧業由斯弘樹；或抱疑以諮明決，斯要正是當機；或矜伐以冒時賢，安詞以拔愚箭。託緣乃四，通在無嫌，必事相陵，還符畜狩。"(《續高僧傳》卷一五，見《大正藏》第50册，第549頁)

⑦ 《册府元龜》卷三七，中華書局，1960年，第414頁。

這是史載帝王生日三教講論的開始。歷代帝王爲調和三教,經常有三教講談或佛道講談活動的舉辦,藉以進行協調。唐五代皇帝生日更有在宫殿召緇黄講談,帝王親臨聽講的情形,史料多見載於《新、舊唐書》、《册府元龜》等。其中,德宗、文宗壽誕日舉行三教講論盛況,最爲歷來所論述。如《舊唐書·韋渠牟傳》載:

> (貞元十二年)德宗誕日,御麟德殿,召給事中徐岱、兵部郎中趙需、禮部郎中許孟容與渠牟及道士萬參成、沙門譚延等十二人,講論儒、道、釋三教,渠牟枝詞游説,捷口水注,上謂之講耨有素,聽之意動。[①]

《新唐書·徐岱傳》也載:

> 帝以誕日歲歲詔佛、老者大論麟德殿,並召岱及趙需、許孟容、韋渠牟講説。始三家若矛楯然,卒而同歸於善。帝大悦,賚予有差。[②]

唐文宗大和十年十月誕辰,"奉敕召入麟德殿内道場,對御三教談論",白居易曾以儒臣身份參加,並撰有《三教論衡》,記録當時講論的實況[③]。三教論談透過儒釋道三教代表的辯論,由矛盾相向,彼此攻防,相互嘲謔,而達到漸趨調和的功能[④]。唐韋絢《劉賓客嘉話録》載:

> 德宗降誕日,内殿三教講論,以僧鑒虚對韋渠牟,以許孟容對趙需,以僧譚延對道士郗惟素。諸人皆談畢,鑒虛曰:"臣請奏事:玄元皇帝我唐天下之聖人;文宣王,古今之聖人;釋迦如來,西方之聖人;皇帝陛下,是南贍部洲之聖人。"[⑤]

從上可見魏晉隋唐時期佛教講經活動中"論議""論難"極爲盛行。然由於傳世典籍尠有關於"論議"内容的文獻,加上都講論難的講經方式,至北宋時已消歇,都講講經的職司僅剩"舉唱經文"而已,至於論難"擊問"已不復見。所以,後代對於論議的實況也就難有具體的瞭解。

所幸敦煌文獻的發現,提供我們瞭解唐五代敦煌佛教活動的實際材料。在講經變文中便有"論議"的具體描述,如《盧山遠公話》中描述了道安講經與善慶論難的情節,二者針鋒相

---

① 《舊唐書》卷一三五,中華書局点校本,第3728頁。
② 《新唐書》卷一六一,中華書局点校本,第4984頁。
③ 白居易《三教論衡》,載《白居易集》卷六八,中華書局,1979年,第1434—1440頁。
④ 《南部新書》云:"初若矛盾相向,後類江海同歸"。白居易《三教論衡·對僧》云:"夫儒門、釋教,雖名數則有異同,約義立宗,彼此亦無差別。所謂'同出而異名,殊途而同歸'者也。"
⑤ (唐)韋絢《劉賓客嘉話録》,見《唐五代筆記小説大觀》上,上海古籍出版社,2000年,第805—806頁。

對，問答往返，道安被難，杜口無詞，精彩的論議過程，把俗講中的論議作爲故事的重要情節作了描寫。又：S.4517《維摩詰經講經文》、P.3093《佛說觀彌勒菩薩上生兜率天經講經文》中保存有部分都講與法師問答的內容。除此之外，在大量的佛教文書中，經初步尋檢，發現有不少關於都講論難之設問等相關文獻，例如P.2631、P.2761、P.2770、P.2807、P.3165、P.3179、P.3219、P.3399、P.3500、P.3549等，提供了我們研究唐代論議的寶貴文本。

唐代三教講論，初期以教義論議爲主，屬嚴肅性的學術論辯活動。當帝王生日在宮殿舉行時，其性質則以慶祝誕節爲主、三教教義論辯、優劣爭勝退居其次，逐漸趨向對帝王的歌功頌德，提高了相互戲謔嘲諷並具趣味性與娛樂性。到了後期，逐漸偏離經義辯明之旨，宗教性淡薄，而淪爲誕節慶賀之例行儀式。

在儀式化過程中，逐漸偏離教義的闡發，從對揚、互貶到嘲諷、揶揄而具戲謔性。唐五代筆記小說每有所載，如唐高彥修《唐闕史》記載有關唐懿宗誕日延慶節優人李可及戲三教事，可說是最好的說明了。其記述如下：。

> 咸通中，優人李可及，滑稽諧戲，獨出輩流。雖不得言諷喻，然巧智敏捷，亦不可多得。嘗因延慶節，緇黄講論畢，次及倡優爲戲。可及乃褒衣博帶，攝齊以升高座，稱"三教論衡"。偶坐者問曰："既言博通三教，釋伽如來是何人？"對曰："婦人。"問者驚曰："何也？"對曰："《金剛經》云：'敷坐而坐。'若非婦人，何待'夫坐'而後'兒坐'耶？"上爲之啟齒。又曰："太上老君何人？"曰："亦婦人也。"聞者益所不喻，乃曰："《道德經》云：'吾有大患，爲吾有身，及吾無身，吾復何患！'倘非婦人，何'患'於'有身'乎？"上大悅。又問曰："文宣王何人也？"對曰："婦人也。"問者曰："何以知之？"《論語》曰："沽之哉，沽之哉，吾待賈者也。"向非婦人，'待嫁'奚爲？"上意極歡，賜予頗厚。[1]

三教論衡的頻仍，使得論議活動娛樂性漸次增強，宗教性則大大減低。如此發展之下，出現敦煌本《晏子賦》以問答形式描寫了晏子與梁王之間的相互辯駁；《孔子項託相問書》以一問一答論辯形式展示了孔子與七歲小兒項託相互論辯、問答詰難的講唱文學；進而更有《茶酒論》、《燕子賦》一類，以擬人化手法採代言體一問一答對話，進行相互辯駁、詰難，最終由第三者出來調停。

王昆吾曾對議論有所探究，以爲論議是一項具有重要影響因而得到豐富記載的唐代伎藝，其淵源可追溯到先秦的論辯風尚，其流變則及於宋以後的許多戲劇曲藝品種。文中對敦煌論議及其來龍去脈有較全面的考述，內容主要論述了"唐代的論議"、"論議的起源"、"論議的伎藝化過程"及與其他伎藝的關係等。重點在根據《高力士外傳》"或講經、論議、轉變、說

① 高彥修《唐闕史》卷下，見《影印文淵閣四庫全書》第1042册，臺灣商務印書館，1986年，第809頁。

話,雖不近文律,終冀悦聖情"而主張論議是同講經、轉變、説話等一樣盛行的民間伎藝,敦煌《茶酒論》、《燕子賦》、《晏子賦》、《孔子項託相問書》等講唱文學便是論議的文學表現①。可見像這類作品的出現,無異宣告由論議發展而來的争奇文學正式形成,也提供考察中國争奇文學發展與演變承上起下的重要文本。

三、擬人化争奇故事與争奇文學之發展

《茶酒論》、《燕子賦》這類擬人化的論辯故事,其在佛典屢見不鮮,如《百喻經》中的"甌兩口"②、《經律異相》中的"蛇第二"③、《雜寶藏經》中的"共命鳥緣"④等等,當是《茶酒論》、《燕子賦》等之借鑒。

有關敦煌《茶酒論》、《燕子賦》、《晏子賦》、《孔子項託相問書》等講唱文學中的争奇文學,研究篇章雖爲數不少,然主要在校録、語詞考釋、個别内容考述及相關文化之探討,論及争奇者,主要集中在《茶酒論》的研究⑤。其中川口久雄特别留意敦煌本《茶酒論》與日本漢文獻《茶酒論》的關係;張鴻勛則論述《茶酒論》的性質、内容並透過《茶酒論》的基本情節略述其對後世争奇型小説的影響,另外還從中國民間争奇型故事爲主,聯繫AT293型民間故事,簡述《茶酒論》和同類型題材的傳奇小説,宋代、明代同類型笑話及日本文人的仿作等,旨在説明此類題材的源遠流長,惜囿於篇幅,未能深入比較研究。

其實,俄羅斯聖彼得堡東方文獻研究所藏有1909年柯兹洛夫在西夏黑城發現的金刻本《文酒清話》殘本⑥,卷六有"眉眼争强"故事,也見載於宋羅燁《醉翁談録》⑦。故事性質與形式與《茶酒論》一類相似,當是唐代争奇文學的影響與後續發展。

擬人化争奇文學在明代出現了重大的發展,鄧志謨等的《花鳥争奇》、《山水争奇》、《風月争奇》、《童婉争奇》、《蔬果争奇》、《梅雪争奇》、《茶酒争奇》等七種小説⑧,學界或以爲"前無依傍,後無追續"、"前無古人,後無來者"。事實上,誠如金文京所説的"鄧志謨一人創作七種争奇文學作品,可謂曠古絶今,在文學史上足稱獨樹一幟。雖然如此,任何文學形式絶不可能

---

① 王昆吾《敦煌論議考》,《中國古籍研究》第一輯,國家古籍整理出版規劃小組主辦,上海古籍出版社,1996年;收入《從敦煌學到域外漢文學》,商務印書館,2003年,第1—84頁。

② 《大正藏》第4册,第551頁。

③ 《大正藏》第53册,第256頁。

④ 《大正藏》第4册,第464頁。

⑤ 如:川口久雄《我國の〈茶酒論〉と敦煌出土の〈茶酒論〉》(上)(金澤文庫研究14卷3期,第10—14頁)、(續)(金澤文庫研究14卷5期,第14—17頁);張鴻勛《敦煌故事賦〈茶酒論〉與争奇型小説》(《敦煌研究》1989年第1期,第66—73頁)、《"争奇"型民間故事的歷史追蹤考察》(《天水行政學院學報》2000年第1期,第34—40頁)

⑥ (宋)佚名撰《文酒清話》,上海古籍出版社,2002年。又參柴劍虹《列寧格勒藏〈文酒清話〉殘本考索》,原載《北京師範大學學報》1985年第4期,收入《西域文史論稿》,臺北國文天地,1991年,第335—360頁。

⑦ (宋)羅燁《醉翁談録》,《續修四庫全書》第1266册,上海古籍出版社,2002年,第426頁。

⑧ 以上鄧志謨等的七種争奇小説,均藏中國國家圖書館。《茶酒争奇》僅見藏於中國國家圖書館,其他六種日本内閣文庫亦有收藏。《明清善本小説叢刊》(臺北天一出版社,1985年)據内閣文庫藏本影印。

是個人憑空臆造,當有前代作品給作者創作上的啟發和借鑒。鄧志謨也不是例外,他的争奇作品也有前蹤可尋。"[1] 隨著敦煌變文的整理與研究,使我們注意到鄧志謨的争奇類型小說,可與敦煌文獻中的《茶酒論》、《燕子賦》等一類作品相聯繫,他們當同屬争奇文學的家族。

明清俗文學中這類形式的文學也時有所見,如《清平山堂話本》中有《梅杏争春》[2],笑話書中如馮夢龍《廣笑府》有《茶酒争奇》[3],王世貞編《調謔編》有"争閑氣",《解慍編》有"口腳相争"、"眉争高下"[4]。宋元戲曲也有以"三教"故事爲題材的劇目,根據宋周密《武林舊事》[5]、元陶宗儀《輟耕録》[6]所載宋代雜劇段數及金院本名目中,有:《三教安公子》、《雙三教》、《三教闘著棋》、《三教化》、《三教》、《領三教》、《打三教庵宇》、《滿皇州打三教》、《門子打三教爨》、《集賢賓打三教》,顯然是自唐代"三教論衡"發展而來純娛樂的戲劇節目。

學界有關明代争奇小說的研究時有所見[7],大多從小說研究的角度,指出鄧志謨的"争奇小說"《花鳥争奇》、《山水争奇》等篇,是明清小說中面貌獨特的小說。也有認爲:此類作品遠源於隋唐時期的論議伎藝,近源則是民間始終流傳有緒的兩物争功故事。其中金文京較爲系統地對"争奇文學"做出界定,並對鄧志謨七種争奇小說進行簡介,同時還論及日本、韓國、越南的争奇文學,並由此反觀中國文學,以爲"可想像此類作品在中國本來也應該相當普遍,卻因某種理由其大部分作品消失無傳,以致罕爲人知"。金氏指出"争奇文學"在東亞各地的廣泛流行,顯示其在民間文學中的雄厚傳統,值得吾人注意。然則詳細據文本與內容的分析比較,則有待進一步全面、系統而深入的整理與探究。

四、争奇文學之擴展——臺灣歌仔册相褒與民間故事

臺灣歌仔册中,也流傳有《孔子小兒問答歌》[8],同時也有擬人化的《户蠅蚊子大戰歌》[9]。此外更有大量相褒歌。按:"褒"意爲嘉獎、稱贊。與貶相對。"相褒"原指"相互褒貶"的意思。歌仔册中相褒一類的文本有題爲"△△褒歌"或"△△相褒"。其中有由二者相互的褒

---

① 金文京《東亞争奇文學初探》,《域外漢籍研究集刊》第2輯,中華書局,2006,第3—20頁。
② 洪楩輯《清平山堂話本》,《續修四庫全書》本,上海古籍出版社,2002年
③ 馮夢龍編著《廣笑府》,江蘇古籍出版社,1993年。
④ 王利器《中國笑話大觀》,北京出版社,1995年,第78、454、473—474頁。
⑤ (宋)周密《武林舊事》,中華書局,1991年,第213—218頁
⑥ (元)陶宗儀《輟耕録》,中華書局,1991年,第373、385頁
⑦ 主要有:吴聖昔《論鄧志謨的游戲小說》(《明清小說研究》1996年第2期,第184—196頁)、潘建國《明鄧志謨"争奇小說"探源》(《上海師範大學學報》(哲學社會科學版) 2002年第2期,第95—102頁)、《晚明七種争奇小說的作者與版本》(《文學遺産》2007年第4期,第78—88頁)、戚世雋《鄧志謨"争奇"系列作品的文體研究——兼論古代戲劇與小說的文體分野》(《文學遺産》2008年第4期,第107—116頁)、金文京《東亞争奇文學初探》(《域外漢籍研究集刊》第2輯,中華書局,2006年,第3—20頁)、《晚明文人鄧志謨的創作活動:兼論其争奇文學的來源及傳播》,載《經典轉化與明清敘事文學》,臺北聯經出版公司,2009年,第295—316頁)。
⑧ 新竹竹林書屋,收入曾子良编《閩南說唱歌仔(唸歌)資料彙编》,1995年,第27册
⑨ 新竹竹林書屋,收入曾子良编《閩南說唱歌仔(唸歌)資料彙编》,1995年,第27册

貶,而發展到著重對口唱和形式的褒歌。黄得時曾對“褒歌的意義和唱法”加以定義。他説:所謂“唱法”,係指“一唱一和、一搭一擋、一問一答、一嘲一笑、一來一往”之方式①。王育德也説:“相褒歌是以某一事物爲主題,男女間或同性間所做的對口唱和。”②可見歌仔册中“相褒”頗有受到論議、争奇文學發展之影響,特别是其中以“相褒結構”爲主體者,如:《最新牧童樵子相褒歌》、《茶園相褒歌》、《問路相褒歌》、《對答相褒歌》、《百花相褒歌》、《百草問答相褒歌》等③,宜加爬梳,納入争奇文學之家族進行析論,提供争奇文學發展與演變之參考。

此外,有關臺灣歌仔册相褒歌的研究,特别是與相褒歌的名義、文學有關的,主要有施炳華④、柯榮三⑤,施氏論文主要以爲“歌仔册中‘相褒歌’的説唱形式應包含‘引子(開唱)+正文+收煞’,除引子、收煞外,全文都是‘對口而唱’”。根據他的主張我們持與敦煌本《茶酒論》等一類争奇文學進行對照,顯見二者的説唱形式相同,是歌仔册中“相褒歌”應是争奇文學支流餘裔。柯榮三的論文主要對“褒歌”、“相褒結構”進行辯證,闡述“相褒結構”在歌仔册運作之理論,並選取其中主要形式爲“相褒結構”,以“情”爲故事内容之歌仔册進行個案研究,其中提示臺灣歌仔册文本收藏狀況,有助“相褒歌”文本收集工作之進行。

至於争奇類型的民間故事,由於故事傳播的變異性是民間故事主要特色,争奇型故事也在廣大民衆之間,隨著不同的時代、不同民族、不同區域,透過傳播與再傳播,在人們口耳之間産生各種變型,如藏族的“茶酒誇功”、貴州布衣族的“茶和酒”、四川彝族“五指相争”、湖南土家族“五官吵架”、貴州水族“腳和眼睛”。内蒙古蒙古族“蛇的頭和尾巴”等,提供近代故事類型研究的論題。丁乃通在阿爾奈(Aulti Amaius Aayne)、湯普森(Stith Thompson)民間故事分類(AT 分類法)的基礎上編著了《中國民間故事類型索引》,其AT293、AT293A、AT293B 型收入了31 種屬於争奇型的民間故事。近年大套的《中國民間故事集成》陸續出版,臺灣各縣市文化局相繼整理出版的民間故事集,更是大大充實了民間文學中的争奇文學素材。

五、争奇文學在漢字文化圈的容受

此外,論議、争奇類型的文學在唐代已普遍流行。不僅如此,隨著唐五代與周邊國家的交流,明代與周邊國家的密切互動,争奇類的文學也傳播到漢字文化圈的日本、韓國、越南、由於此類型文學在這些國家的傳播而産生了文學接受行爲,因而出現有仿作、續作及同題異寫等情形。如韓國漢文作品《梅柳争春》一類⑥,越南漢文小説《舶碧判辭》、《兩佛鬬説記》、

---

① 見《臺灣歌謡之形態》,《文獻專刊》3卷1期,第15頁。

② 見王育德《臺灣話講座》,黄國彦譯,1993年,第178頁。

③ 柯榮三《臺灣歌仔册中“相褒結構”及其内容研究》,成功大學臺灣文學研究所博士論文,2008年。

④ 施炳華《談歌仔册中“相褒歌”的名與實》,《民俗曲藝》第160期,第75—121頁。

⑤ 柯榮三《臺灣歌仔册中“相褒結構”及其内容研究》。

⑥ 林明德主編《韓國漢文小説全集》,臺北中國文化大學出版部;漢城韓國精神文化院,1980年。

《龍虎闘奇記》[1],喃字作品《花鳥争能》、《六畜争功傳》[2]等。

日本人唐求法高僧空海有《三教指歸》[3](原稱《聾瞽指歸》)三卷。内容闡示儒道佛三教之歸趣,並論其優劣。上卷有作者自序、龜毛先生論,卷中爲虚亡隱士論,卷下爲假名乞兒論。其中,序文叙述作者出家的動機及撰述本書的理由;龜毛先生論以下,采對話方式以論三教優劣。在故事中,虚設龜毛先生、虚亡隱士、假名乞兒三人,依次分别述説儒教、道教、佛教之要旨,最後以龜毛先生、虚亡隱士均歸依佛教終結,意味三教中以佛教最爲深遠廣大。《三教指歸》除吸收漢賦之主客問答,虚構人物,展開論辯外,其形式顯然深受佛教論議及唐人"三教論衡"之影響。

隨著漢文學與漢文化的傳播,在日本不但有空海《三教指歸》一類儒釋道三教論議等作品産生,同時也出現有與敦煌《茶酒論》相似的《酒茶論》、《酒餅論》、《酒飯論》、《勸世文酒茶四問》的流傳,其後也有《梅竹論》、《油炭紙論》等作品的出現[4]。

這除了可以窺見唐代論議文學在日本傳播與影響外,同時明顯地突出明代鄧志謨争奇型小説一類作品,在漢字文化圈的流行及帶來的發展,詳加梳理當可供作争奇文學在漢字文化圈的接受研究與比較研究之參考。

六、結　語

整體而言,前賢對争奇文學的研究,不論是有關佛教論議、敦煌《茶酒論》或明代鄧志謨争奇小説的研究,都各自著眼於某一面向;縱使偶有交叉,也大抵爲簡略述介,其中以鄧志謨争奇小説爲主;其次,則是上推到與敦煌本《茶酒論》的關係而已。

"争奇類型"作品,向上推尋三教論衡、佛教論議等源頭,向下探究鄧志謨《花鳥争奇》等一類争奇小説、臺灣歌仔册中大量的相褒歌,乃至"五官争功"等一類的笑話及民間故事,並跨越國家、地域與民族,連結流傳在日本、韓國、越南等國的争奇文學。系統深入地探討此類文學的淵源與形成,考究其發展與演變,分析其題材與形式,進一步從宗教弘法、知識傳播、游戲娱樂等面向,論述其文學功能,詮釋此類文學的産生與源流。

(中國　臺灣嘉義大學)

---

① 陳慶浩、王三慶編《越南漢文小説叢刊》第一輯,臺灣學生書局,1987年;陳慶浩、鄭阿財編《越南漢文小説叢刊》第二輯,臺灣學生書局,1992年。

② 劉春銀、王小盾、陳義主編《越南漢喃文獻目録提要》,臺北中研院中國文哲研究所,2002年;劉春銀、林慶彰、陳義主編《越南漢喃文獻目録提要補遺》,臺北中研院中國文哲研究所,2004年

③ 渡邊照宏、宫坂宥勝校注《三教指歸 性靈集》,東京巖波書店,1974年。

④ 王三慶等主編《日本漢文小説叢刊》第一輯,臺灣學生書局,2003年

敦煌樂譜和龜兹樂譜

陳應時

"敦煌樂譜"是20世紀初在敦煌莫高窟藏經洞發現的手抄琵琶譜,這批樂譜保存在法國伯希和編號P.3539、P.3719、P.3808三卷遺書中。其中P.3539卷衹留下二十個琵琶音位的音高譜字,P.3719卷衹是留下曲名爲《浣溪沙》和十一個譜字的一份殘譜;惟有P.3808卷留下的爲25首相對較爲完整的樂譜(僅第11和第22兩首樂曲缺曲名),其抄寫年代經饒宗頤先生《敦煌琵琶譜寫卷原本之考察》一文確認爲公元933年之前[1]。"龜兹樂譜"是古代西域的一種樂譜,曾在隋唐時期流傳至内地,今已失傳。

對於上述兩種樂譜之間的關係,饒宗頤先生於50年前在《敦煌琵琶譜讀記》一文中提出過。此文開首即説:"唐開元天寶間,西域樂譜輸入日多,時人極愛好之。《酉陽雜俎》云:'玄宗常伺察諸王,寧王常夏中揮汗鞔鼓,所讀書,乃龜兹樂譜也。上知之,喜曰:天子兄弟當極醉樂耳。'是當日流行有所謂《龜兹樂譜》。此類樂譜,今無傳本,惟敦煌石室所出,列伯希和目三八〇八長卷,有品弄、傾盃樂等十調,似可視爲與龜兹樂譜有關涉之一例。"[2]

饒先生提出P.3808敦煌樂譜"似可視爲與龜兹樂譜有關涉之一例"之後,在此文的《曲調考略》一節中對P.3808敦煌樂譜中的《品弄》、《傾盃樂》、《西江月》、《伊州》、《水鼓子》等曲作了考釋。在論及《傾盃樂》一曲時提及:"至貞觀間,裴神符造琵琶《傾盃樂》樂曲。"[3]後又在專設的《裴洛兒與傾盃樂》一節中指出:"敦煌此譜,《傾盃樂》有二,甲譜後有慢曲子及曲子並注'重頭尾',又有急曲子,注'重頭至住字煞';乙譜'傾'字作'頃',不附慢急曲子之譜。"然後又説:"入唐之後,燕樂琵琶,有《傾盃樂》曲,乃貞觀末裴洛兒所造。洛兒亦稱裴神符,王溥唐會要卷三十三讌樂條云:'貞觀末,有裴神符者,妙解琵琶,作勝蠻奴、火鳳、傾盃樂三曲,聲度清美,太宗深愛之。高宗末,其伎遂盛。'此語蓋本諸《通典》,見卷一四六'坐立部伎'注,其文全同,而作裴神符。考神符兼擅五弦,其奏琵琶,實始廢撥用手。""唐擅琵琶者多裴姓,與曹綱同時又有裴興奴亦妙解琵琶,則在洛兒之後。杜佑記洛兒所作琵琶三曲,除《勝蠻奴》譜無可徵外(《勝蠻奴》,天寶時爲《塞塵清》,屬林鍾羽,即平調,見《唐會要》),《傾盃樂》見於敦煌此譜,爲四弦琵琶。《火鳳》則見於日本近衛家藏古鈔五弦琴譜,則爲五弦琵琶,斯俱爲琵琶唐

① 饒宗頤《敦煌琵琶譜》,臺北新文豐出版公司,1990年,第23—25頁

② 饒宗頤《敦煌琵琶譜讀記》,《新亞學報》1960(2),第245頁

③ 《敦煌琵琶譜讀記》,第249頁

譜，雖未必裴洛兒之原制，然不失唐音之遺，亦華夏音樂史上之瑰寶矣。”[1]

對於文中所述裴洛兒即裴神符，饒先生用如下兩條史料加以證實：

唐劉餗《隋唐嘉話》：“貞觀中，彈琵琶裴洛兒，始廢撥用手，今俗謂搊琵琶是也。”

《新唐書・樂志》：“五弦，如琵琶而小，北國所出。舊以木撥彈，樂工裴神符初以手彈，太宗悦甚，後人習爲搊琵琶。”

故饒先生又説：“由上列二條互證，知裴神符即裴洛兒也。”[2]

受饒宗頤先生《敦煌琵琶譜讀記》開闢的命題直接或間接的影響，迄今已有多位學者將P.3808敦煌樂譜中的樂曲和古代的龜兹樂、哈密古樂或傳存至今的維吾爾木卡姆聯繫起來加以研究，如范承渠的《〈伊州曲〉——哈密木卡姆》[3]，郝毅、曉瑩的《敦煌石窟樂譜——〈伊州〉考》[4]，黎平的《哈密古樂——伊州曲》[5]，錢伯英的《龜兹琵琶譜研究》[6]，黄適遠的《伊州樂與十二木卡姆》[7]，雷喬英的《論〈伊州〉》[8]等等。敦煌樂譜和包括龜兹樂譜在内的古西域音樂之間的關係正在成爲當今敦煌學、龜兹學研究中的一個專門課題。

筆者亦受饒先生所論的啟發，曾作有《論敦煌樂譜中的西域古曲》一文[9]，文中的如下各點似可以爲饒先生所説“敦煌石室所出，列伯希和目三八〇八長卷，有品弄、傾盃樂等十調，似可視爲與龜兹樂譜有關涉之一例”的論斷提供證據：

(1)敦煌是古絲綢之路上最貼近西域的地區之一。因此，1900年在敦煌莫高窟發現的千年古譜，必然會和古西域音樂有著密切的聯繫，P.3808敦煌樂譜的第二組、第三組中各有一首以古代西域伊州(今新疆哈密一帶)命名的《伊州》，這可以説明敦煌樂譜和古西域之間的關係。

(2)在P.3808敦煌樂譜的第一組、第二組中尚各録有一首《傾盃樂》。這兩首樂曲，和西域音樂家曹妙達在隋朝宫廷傳授的《傾盃曲》、西域音樂家裴神符在唐朝宫廷所作的琵琶曲《傾盃樂》同名。因此亦可説明它們和古西域音樂之間的密切關係。

(3)P.3808敦煌樂譜前10曲的音階和後15曲的音階有所不同：後15曲的音階全都用的是漢民族的五聲加變徵、變宫合爲七聲的古音階，但前10曲没有一首採用這種七聲古音階，但所用的六類音階和留存至今的維吾爾族木卡姆中六類音階相合。這亦可説明它們來源於西域。

1 《敦煌琵琶譜讀記》，第267—268頁
2 《敦煌琵琶譜讀記》，第268頁。
3 范承渠《〈伊州曲〉——哈密木卡姆》，《新疆地方志》1984年第3期
4 郝毅、曉瑩《敦煌石窟樂譜——〈伊州〉考》，《西北民族學院學報(哲學社會科學版)》1985年第4期。
5 黎平《哈密古樂——伊州曲》，《新疆師範大學學報(哲學社會科學版)》1986年第2期
6 錢伯英《龜兹琵琶譜研究》，《新疆藝術》1994年第4期
7 黄適遠《伊州樂與十二木卡姆》，《新疆日報》2004年8月26日第7版
8 雷喬英《論〈伊州〉》，首都師範大學碩士學位論文，2007年
9 陳應時《論敦煌樂譜中的西域古曲》，《文化藝術研究》2008年第1期

(4)P.3808前10曲不僅可以在四弦四相琵琶上彈奏，而且其特殊的音階結構也適合在前七孔、後二孔的龜兹篳篥上演奏，這爲敦煌樂譜前10曲樂譜來自龜兹樂譜又提供了另一種可能。

饒宗頤先生在《敦煌琵琶譜讀記》最後的附録《大英博物院藏敦煌舞譜》中引録了宋代沈遼《雲巢集》中的《龜兹舞》詩，又提醒我們："敦煌樂譜可定爲龜兹樂譜，則此類舞譜，又疑與龜兹舞有關。"[①] 我們應該放開學術思想，用饒宗頤先生宣導的實證方法，去完成饒先生提出的敦煌樂譜、敦煌舞譜和龜兹樂舞之間關係的學術命題。

（中國　上海音樂學院）

① 饒宗頤《敦煌琵琶譜讀記》，第274頁。

論敦煌古代的游戲、競技與娛樂

李重申

一、前　言

敦煌從兩漢起即爲西域重鎮，是古代絲綢之路的重要地標。由於它的特殊地位，使它在歐亞文明互動、中原民族和少數民族文化交融的歷史進程中提供了巨大的空間。尤其是敦煌石窟裏的壁畫、彩塑、遺書、帛絹畫等，爲人們演繹出歷史的變遷，書寫了古代敦煌人的生活縮影。當今天的人們看到敦煌的遺存，不得不產生一種激動的憧憬，並深深感受到一種文化的震撼。

敦煌所保存的石窟壁畫以及藏經洞的卷帙浩繁的文獻，不僅蘊藏著古代宗教、文學、歷史、音樂、舞蹈、美術、書法、政治、經濟、法律等等無限豐富的遺產，而且也記錄了敦煌古代人民的節日歡娛、民間游戲、民族競技、軍事習武、傳統養生等世俗生活的資訊。於是，在今人眼裏，那些過往不復、無處覓求的狩獵、射箭、角抵、百戲、摔跤、相撲、健美、舉重、體操、技巧、棋弈、投壺、游泳、跳躍、競走、投擲、長跑、划船、馬術、蹴鞠、馬毬、步打毬、武術、氣功、游戲、踏青、秋千、登山、滑沙、舞蹈、養生、保健等畫面和文獻記載，卻在這裏被千姿百態、栩栩如生地保留了下來。他在敦煌地區"活態傳習"了千餘年，始終與敦煌人生活中的游戲、競技、娛樂等文化樣式生息與共，它的承傳從未間斷過，它以其悠久的體育歷史和複合文化特徵，被體育文化學界譽爲"中國體育的活化石"，極具學術研究價值。

二、敦煌古代民俗中的游戲與娛樂

民俗是指一個國家或民族中廣大民衆所創造、享用和傳承的生活文化。民俗起源於人類社會群體生活的需要，在特定的民族、時代和地域中不斷形成、擴布和演變，並爲人類的日常生活服務。

民俗、游戲、娛樂、競技等活動使人們的身心活動在愉悦的形式下得到有效的開展和加强。在如此歡樂的民俗活動中，不但可以健全人們的心理，增强他們的體魄，而且可以使人們的情性自由抒發，發掘人們潛在的心理能量，增强人們對生活的自信，享受人生的快樂，還有助於人們之間的聯繫溝通，增强社會群體的凝聚力和社會活力。

古代敦煌地區爲了使體育的歡娛活動成爲一種全民的社會現象，將它逐漸與宗教節日

融合，從而給人們提供了喜聞樂見的休閑機會。敦煌每年從正月至十二月均舉行各類"賽社"活動。如，踏舞設樂的風俗，馬騎訓練和表演、相撲（角抵）、百戲、馬毬比賽、花樣舉重，以及棋弈、養生、登山、踏青等等。雖然這些表演不直接關係到體育的主題，但它在風格和意趣上都接近體育，甚至還能從某個角度去補償體育。而這種熱鬧非凡的"賽社"也正是敦煌人最喜愛的歡娛活動，尤其是體育被作爲"神聖的"迎神儀式的組成部分而存在時。實際上，體育在形成和發展過程中，作爲宗教儀禮的原型與作爲體育的原型，雖然在自身向競技演進的過程中具有相對的獨立性，但兩者之間從未中斷過交叉和融合。可以説，體育的形成的過程，就是"娱人"的體育與"娱神"的宗教儀禮不斷交叉、融合並最終走向統一的過程。正是"賽社"所擁的"體育"和"宗教儀禮"的雙重原型，決定了體育所具有的雙重品性。

敦煌古代體育的"娱神"和"娱人"體現著人類精神進程的兩個階段，從"娱神"到"娱人"的轉變過程，實際上體現出人的精神和人的世俗生活兩個層面的昇華。這主要表現爲"賽"的成分逐漸增加，"宗教儀禮"的成分逐漸減少，並最終形成一種"人"與"神"共用的娱樂，即後人所説的"角抵、百戲"等。因爲，在"賽社"中所表現出的"娱神"和"娱人"的各種活動，隨著體育的成熟和發展，"體育"成分會取代"宗教儀禮"而代之。事實證明，直到現代"體育"和"宗教儀禮"仍然是體育所具有的雙重品性。就是體育的這種雙重品性，保持了體育至今尚具有身心的健康發展性、精神性和娱樂性，亦即體育的"健身"、"養性"、"審美"和"教育"等功能。

在敦煌壁畫和文獻中，還有許多表現古人休閑娱樂的内容，如：投壺、騎竹馬、放風箏、彈弓、滑沙、印沙、踏舞、踏青、登高、舞獅、藏鉤、競渡，還有博弈戲等等。其中博弈戲最爲盛行，例如：

（一）六博

六博又稱陸博。春秋戰國時期的"六博"，是我國最早的博戲。

甘肅武威磨嘴子古漢墓出土有彩繪木俑塞戲。除此之外，甘肅靈臺傅家溝西漢墓中出土有"銅四人博戲俑"，這組跪坐博戲俑，神情姿態各異。嘉峪關古墓群的7號墓中室東壁有一幅彩繪磚畫，描繪了生動的六博場面。

（二）樗蒲

敦煌遺書中保存著有關樗蒲流行的記述。如：P.2418《父母恩重經講經文》云："貪歡逐樂無時歇，打論樗蒲更不休。"又云："伴惡人，爲惡跡，飲酒樗蒲難勸激。"S.525、S.6022《搜神記》云："卿昨日則麥地南頭大（桑）樹下，有二人樗蒲博戲……"P.3266《王梵志詩殘卷》載："飲酒妨生計，樗蒲必破家。但看此等色，不久作窮查"；"男年十七八，莫遣倚街，若不行奸道，相構即樗蒲。"以上寫本不僅反映了樗蒲博戲在敦煌的流行，而且還爲我們提供了樗蒲與飲酒結合，邊飲邊博，有時還與"打論"（蹴鞠）結合等特色。

（三）波羅塞戲與雙陸

敦煌遺書P.2999《太子成道經》、P.2718《王梵志詩一卷》均有對雙陸的描繪。

敦煌莫高窟中唐第7窟東壁門南,繪有一幅兩人對弈圖。畫面中坐者是維摩居士,棋盤左右各六路,乃雙陸博戲,兩人正在對弈之中。

(四)圍棋

敦煌莫高窟和榆林窟中有關圍棋的壁畫及遺書卷子均有保存。如:榆林窟五代32窟北壁《維摩詰變相》的對弈圖。莫高窟五代61窟西壁《佛傳故事》屏風畫第21扇,繪有悉達太子弈棋圖。宋代454窟東壁《維摩詰經變》繪有二人席地對弈的生動場景;主室中心佛壇上,南北兩面有六扇屏風畫,其中南面有一扇兩人對弈圖。敦煌遺書S.4571《維摩詰經講經文》曰:"若至博弈戲處,輒從度人。"其意思是維摩詰經常到下棋處,借觀棋之機説法度人。另外,P.2718《王梵志詩一卷》云:"圍棋出專能。"説明弈棋必須具有專門的思維能力。S.5725還記載了"玉女降,帝與之圍棋甚娱"的故事。有的卷子,S.102《梵網經》還提到僧人"不得摴蒲、圍棋"。此外,敦煌石窟的藻井、龕頂、窟頂等處,繪有棋格雁銜瓔珞、棋格千佛、棋格團花等圖案。如初唐67、78、328窟,盛唐23、25、27、38、46等窟,中唐7、92、112、154、222、359、360等窟,晚唐8、9、12、14、29、94、106、142等窟,五代6、22、35、99、100等窟。

另外,在中國圍棋史上有一項重大的收穫,就是1900年在敦煌藏經洞(莫高窟第17窟)出土的文獻中,有一卷名爲《碁經》的卷子,它是世界上唯一記載中國最古老的棋藝的孤本。

(五)象棋

敦煌莫高窟藏經洞出土的遺書中,有對象棋對弈情景的描述。莫高窟初唐第96窟殿前門上有幅清代繪製的象棋對弈圖。它爲我們研究象棋的演變軌道,具有一定的參考價值。

顯然,敦煌古代的各種游戲、娛樂的出現,反映了敦煌人的智慧是漸次開發,而精神追求也是隨之不斷提高的。這樣先前體力型、簡單、拙樸的游戲方式不斷地被注入意念成分和智慧因素,使游戲的文化內涵趨於複雜化,規則程式更加系統,由單純的體力型游戲開始向智力與體力相結合的類型過渡,出現了更加耐人尋味的游戲項目。先前較爲簡單的向預定目標投擊的"擊壤",已不能滿足不斷提高的人們的精神追求,於是在此基礎上出現了古人非常酷愛的"彈棋"、"六博",沿著"射箭"、"角力"游戲的方向發展,產生了"投壺"。後者已不是前者的簡單繼承和綫性發展,而是創造性地予以改造、提昇和完善。

循著如此的途徑,陸續形成了令人眼花繚亂、興味無窮的"樗蒲"、"雙陸"、"打馬",以及智力型的"象戲"、"圍棋"等游樂活動。由最初單純地飲酒、品茶,發展成爲文化內涵非常豐富、集飲食性、喜謔性、幽默性、典雅性於一體的猜拳、酒令、茶令、燈謎等內容。而先前模仿動物飛禽姿態的簡單跳躍、吼叫、敲擊木棍產生節奏的粗獷蹦跳,由於音樂的融入、動作編排的協調,審美意趣的投入,使最初簡拙的動作變得柔和而優美,並且脱離對生活、勞動模仿的初級階段,實現了對具體事物的超越,甚至和宗教融合,形成了佛教舞蹈。所以有這一切,充分體現了敦煌民俗中的游戲娛樂由低級向高級的過渡,從具體到抽象的昇華,由簡單樸拙發展爲複雜豐富的衍化軌跡與發展規律。

敦煌的游戲娛樂文化正因爲有較穩固的繼承性,所以游戲娛樂習俗纔會連續發展,展示了傳統的深厚長遠。而游戲娛樂文化的不斷發展創新,並且隨時受西域文化的影響,正是其變異性的體現。游戲娛樂文化靠繼承性而獲得穩定的自我,而發展變化則是其旺盛生命力的表徵,二者相輔相成,對立統一於游戲娛樂文化整體之中。

三、敦煌古代的競技

敦煌古代的競技則是指在民間舉行的各種形式的賽力、賽技巧和賽技藝的活動。人們對競技的解釋是:從正常的勞動、精神和日常義務中脱離出來,作爲休息所進行的活動。競技和游戲經常被混用,這是因爲人們忽略了兩者之間的差異。游戲是更本能、更自由的自發活動,而競技則是更有結構性、組織性、規則性的活動,甚至包括經濟糾紛。因此,競技既包括比試力量、技術和智慧等形式的游戲、娛樂、知識競賽等表態的活動,也有像體育那樣的動態活動;既有令人興奮的、挑戰的、征服性的自由競賽,也有通過認真地競争分出勝負的嚴肅競賽——挑戰和征服是一個人或一個團體玩的競賽,而追求競争中獲勝的競賽是兩個人或兩個團隊作爲對手來進行的。

從敦煌古代體育發展史的視角可以發現,體育競技與表演總是與重大的歲時節日、慶典緊密相連,成爲歲時節日、慶典的主要組成部分。其實,在這裏,人們對競技並不在乎它賽甚麽、演甚麽,而競技更多的是具有一種儀式、一種祝福功能,其自身的文化内涵遠遠大於它的觀賞功能。"競技"作爲"神聖的"儀式的組成部分而存在。"娛神"其目的決非"自娛",而是爲了死去的人的靈魂歸宿、企盼好的天氣、身體的健康長壽、爲病人的康復、爲不育者能夠得子、爲豐收感恩而撫諸神。因此,敦煌的迎神賽社和歲時節日往往都來自於這種祭奠儀式。

在敦煌"賽社"活動中,競技已成爲一種節日文化,通過競技以營造一種節日祥和、熱鬧的氣氛,更重要的還是代表著一種社會化的儀式。可以説,競技已成爲敦煌人傳統的賽事,成爲與人們的日常生活相互對應和相互映照的一種最普遍的感性生活的儀式。它來自於人們的日常生活的觀照,並且又反過來影響人們的日常生活形態和思維方式。因此,作爲一種競技文化的體育,其意義也許遠遠超出了其自身,成爲敦煌民族民間文化傳統的具體表徵,成爲敦煌人競技、娛樂、健身的一種豐厚的文化價值資源。其内容與形式、本體與競搏無疑都體現出它的深厚的文化積澱與文化智慧,它的審美交流及傳播的方式也體現出一種具有廣泛社會性的競技與審美約定。在這個意義上,作爲古代的、民族的、民間的歡娛文化形態的體育,無疑已成爲代表著敦煌傳統體育文化的一種十分重要的本土價值資源。

敦煌古代的競技内容十分豐富,例如:

(一)從狩獵到射箭比賽

古代敦煌地區曾經居住過諸多民族,他們以游牧狩獵爲生,由養馬與騎馬而形成了特殊

的衣食住行的物質文化與精神文化，又在祭禮、生殖、狩獵、軍事、娛樂、禮樂等活動中形成了弓箭文化。

1. 巖畫和壁畫中的狩獵與弓箭文化

嘉峪關市西北黑山發現有巖畫三十餘處，約150幅，其中有不少以弓箭射獵野駝、野羊、犛牛、飛雁、野鴨等畫面。敦煌地區在古代有一種綢鷹活動。鷹，飛翔快捷，善飆擊，故爲狩獵者所喜愛。

敦煌莫高窟、榆林窟、漢魏古墓群等，繪有許多精美的千餘年前古代各民族射箭的畫面。特别是在《降魔變》、《涅槃經變》、《領八王争舍利》、《法華經變》、《佛傳故事》、《本生故事》等經變畫和《張議潮統軍出行圖》、《宋國河内郡夫人出行圖》、《曹議金出行圖》中都有形象的射獵場面。

2. 古墓、烽燧、古長城中的弓箭文化

敦煌周圍戈壁灘上散佈有數萬座漢魏古墓。這些古墓群保存了大量弓箭文化的視覺形象，它的載體主要是彩繪磚畫。其中不乏有許多狩獵、射箭的内容。如，敦煌佛爺廟發掘的一座前涼古墓中，有一塊繪有漢將李廣射虎的畫像磚，並題刻“李廣”兩字。新廟臺、果家堡發掘的古墓中，也有狩獵畫像磚。敦煌東面的嘉峪關、酒泉古墓中，相繼出土形象十分生動的弓箭狩獵場面的彩繪磚畫。其中有射箭、鷹獵、犬獵，還有矛刺等等。有徒步狩獵，也有騎乘狩獵；有單騎狩獵，也有結伴圍獵。

3. 簡牘中的弓箭文化

簡牘，是我國古代遺存下來的寫有文字的竹簡和木牘的概稱。自20世紀初以來，在敦煌和周圍地區出土了數萬枚簡牘。其中在居延出土的漢簡中，有涉及“秋射”的内容，此簡現藏於大英博物館。

“秋射”比賽是漢代傳統的軍事制度。它是一種以考核箭法爲主要内容的都試製度。漢代邊郡地區每年舉行“秋射”比賽，自武帝太初以後已形成一項制度，即每年秋季舉行一次射箭比賽，故名“秋射”。由太守親躬其事，各都尉具體負責。比賽之前，先將時間、地點、規則、獎勵等要求（即與現代的體育競賽規程相似），由太守府以“府書”形式下達到各塞、部、亭、燧，令其做好充分準備，屆時參加比賽。

秋射所蘊涵的人文精神非常豐富。比方説，要取得比賽的勝利，首先要外體直、内志正，儒家的禮儀教育，特别强調形體和心志的正直，在這裏儒家巧妙地把比賽時候的形體要求與道德要求融合在一起。其次，既是比賽，就會有競争。秋射時射手要尊重競争對手，彼此在人格上要互相尊重，當雙方拿了箭上堂，要互相謙讓，請對方先走。上堂的臺階比較狹窄，衹能走一個人，那麽先上去的人要等後來的人。射完了下堂，兩個人還是要彼此謙讓，請對方先走。下堂之後，遇到下面一對正要上堂的選手，彼此要作揖致意。第三，既然是比賽，就一定會有赢和輸，秋射要求選手正確對待失敗，要做到“發而不中，反求諸己”，多從自己的身上

找原因，而不要怨天尤人。第四，單純的射箭比賽，衹是比力氣和技巧，那樣容易導致人四肢發達、頭腦簡單。秋射要求射手按照音樂的節奏發射，這就要求身心有高度的和諧。第五、射箭時，要把靶子當作你的道德標準來瞄準。《禮記》上説，你是一個爲君的嗎？你是一個爲父的嗎？那麽，你在瞄準靶心時，就要想想自己的德行是否像一個君王、是否像一個父親？把我的精氣神等所有的東西都體驗到。這是一種存問和反思的功夫，不可以缺少的。

可見，秋射已經從普通的射箭比賽，上昇到了哲學的層面。秋射傳到朝鮮、日本之後，被稱爲"弓道"，就是因爲它不僅僅是射箭，還有一種道德體驗在裏面。秋射要求人們注重體魄和心性的統一與和諧，這種體育教化已經達到一種出神入化的境界。

（二）從角抵、角力、相撲到競技摔跤（摔跤運動）

目前，我國遺存的角抵、相撲、摔跤的實物，除已出土的壁畫、陶俑、白描、文獻之外，還有敦煌地區的石窟壁畫、幡絹畫等可印證角抵、相撲、摔跤盛行的事實。例如：敦煌莫高窟北魏、西魏早期洞窟的佛龕下和四周壁畫的下方繪有多幅金剛、藥叉、力士的摔跤圖像。盛唐第175窟繪有三名相撲手赤裸上身，下身系腰帶和兜襠，正在進行角抵練習或比賽。晚唐第9窟南壁繪有摔跤圖。晚唐第14窟南壁，繪有一幅相撲圖。五代第61窟西壁佛傳屏風畫中繪有兩幅角抵圖。敦煌榆林窟五代第36窟佛傳故事畫中，繪有兩名相撲手，腰系布帶和兜襠，正在進行較量。還有兩幅唐代的相撲圖，現分别藏於英國倫敦大英博物館和法國國家圖書館。其中有一幅是描繪悉達多太子習武練相撲的圖像。另一幅是描繪兩名選手赤身裸體，腰間系一布帶兜襠，正以低勢位扭抱相搏。

（三）從"講武之禮"到"百戲競技"（體操、技巧運動）

敦煌遺存的百戲史料較爲豐富，壁畫和文獻中均有反映，其内容可分爲雜耍與樂舞兩部分

1. 雜耍

敦煌古代的雜耍大致有橦技、角抵、倒植、疊羅漢、筋斗、舞馬、馬術、走索等。

(1) 橦技

敦煌莫高窟的隋、唐、五代、宋各時期的第9、18、55、61、72、74、85、236、138、156、361、454等窟和榆林窟第3窟的壁畫中都可以看到形象生動的橦技表演。

(2) 疊案、疊羅漢、筋斗

疊案又叫倒植，是在木案上倒立。表演倒立的木案，有一案和數案相疊，最多12層，它頗似今天雜技中的椅子頂。

敦煌莫高窟北魏至宋時期的壁畫中，繪有形態各異的倒植（倒立）圖像。如，莫高窟北魏第251窟、西魏第249窟、初唐第220窟、中唐第158窟、361窟、盛唐第79窟、晚唐第156窟、196窟的壁畫中均有倒植的圖像，姿態各異，難度不同，既有雙臂倒立、分腿倒立、水準支撑倒立，還有單臂倒立。

疊羅漢在我國文物中並不多見，敦煌莫高窟現存有多幅疊羅漢的壁畫。如，盛唐第217窟

北壁繪有一幅童子疊羅漢的場面，一名童子上體前屈，兩手撑地，另一名童子站在他背上做"金雞獨立"表演。中唐第220窟南壁《阿彌陀經變》畫中，繪有一名著紅上衣、綠短褲的童子雙腳站立在另一名同伴肩上。中唐第361窟南壁《阿彌陀經變》畫中，有一幅集體疊羅漢的造型圖像。

(3) 馬戲

敦煌壁畫中的馬戲内容較爲豐富。許多經變畫、佛傳故事畫和本生故事畫都繪有馴馬、賽馬、舞馬的場景。如，西魏第288窟有馴馬圖。北周第428窟東壁門南《薩埵太子本生》繪有一幅王子賽馬疾馳回宫的圖像。晚唐第156窟南壁《河西節度使張議潮統軍出行圖》和北壁《宋國河内郡夫人宋氏出行圖》，均繪有馬術乘騎的場面。五代第61窟《佛傳屏風畫》，其中有三幅是表演舞馬的場面。

(四) 從蹴鞠、擊鞠、步打到捶丸 (球類運動)

球類娛樂在中國甚早，古代稱之"鞠戲"。在云南滄源巖珈就可以看到三千多年前殷商時代佤族祖先在祭禮活動中玩球的圖形。殷商甲骨文中，也刻有踢球的記述。

1.蹴鞠

敦煌存有部分有關蹴鞠的珍貴資料，如：敦煌文獻S.2947《丈夫百歲篇》載有唐時期民間蹴鞠活動的盛行。

敦煌文獻《涅槃經》、《瑜伽師地論》等佛教經卷中也提到了"蹴鞠"的游戲。P.2418寫本《父母恩重經講經文》中記述道："貧歡逐樂無時歇，打論樗蒲更不休。"反映了樗蒲與飲酒、打球結合在一起進行博戲的特色。P.2619、P.3637《召蹴鞠書》："陰沉氣凉，可以蹴鞠釋悶，時哉！時哉！乖情幸降趾。"《答書》："雨後微凉，纖塵不起，欲爲打戲，能無從乎！苑勒諮迎，枉架爲幸。"另據有關文獻記載，十四五世紀時，敦煌附近的肅州一帶有一種女子蹴鞠活動，數名女子玩一種用水牛的膀胱製成的圓球，根據音樂節拍而敏捷地玩球，以腳背踢球，不能使球落地，也不能以手觸球，而衹能用腳，同時又不能使球踢出規定的圓圈之外。

2. 馬毬

在敦煌一帶和中原一樣，馬毬等活動也得到了廣泛開展，並爲今天的人們留下了十分豐富和珍貴的例證。

敦煌遺書有許多反映當時敦煌地區開展馬毬活動的情景。如：S.2049、P.2544《杖前飛·馬毬》寫本提供了生動形象的打馬球比賽。

S.6171《宫詞·水鼓子》這首詩描繪了宫人在寒食清明時節，觀看毬賽的情景。

P.3697、S.5439、S.5441《捉季布變文一卷》描述了季布在朱解面前表演打馬毬的高超技藝。

P.3356《殘道經二十七行》云："每參鳳駕，接對龍輿，毬輿御場，馬上奏策。"S.5637《祭驢文》描繪了主人曾騎驢擊毬，在驢子死後，以悲傷之情而寫下此祭文。"數汝托生之處……莫生軍將家、打毬力須攤。"

詩句和書狀充分反映了唐時民間和上流社會人士擊毬活動的盛行。

唐時馬毬在地處邊陲地區的敦煌是十分重要的軍事訓練内容，並修築了毬場。敦煌遺書P.3239《甲戌年(914年)鄧弘嗣改補充第五將將頭牒》就稱："領步卒雖到毬場，列陣排軍。更宜盡忠而效節。"

以上所述，敦煌雖遠在西陲邊土，但對馬毬活動並不陌生，上下都慣此舉，並和中原各地的馬毬發展有著直接的傳承關係。

3. 步打球(曲棍球)

步打球是從擊鞠運動中派生出來的，運動者在徒步或跑步中持杖打球。

敦煌榆林窟繪有一幅一名童子站立在蓮花座上，左手持一圓球，右手持一木制彎頭球杖的畫面。從球杖的長度可判斷爲當時步打球所持的球杖。而且據文獻記載，當時步打球活動多半在婦女和少年中開展。

4. 捶丸

捶丸是中國各代球類游戲的總稱。流行於宋元明期間。它是從步打球發展而來，把步打球的直接對抗比賽改爲非直接對抗比賽，與今高爾夫相似。

敦煌文獻P.3608《寒食篇》詩中描繪了女子拋球，並用杖擊還需，這裏"杖"是指擊球杖。這實際上是對女子進行捶丸游戲的真實寫照。

(五)從嬉水到游泳(游泳運動)

游泳古代也稱嬉水。游泳在我國具有悠久的歷史。

敦煌莫高窟的壁畫中，也反映有關於古代游泳的形象畫面。例如北魏第257窟窟頂後部，繪有童子游泳。隋代第420窟《觀音變》中，繪有兩人正在水中游泳。中唐第200窟、231窟《觀無量經變》中，均繪有化生童子嬉水的生動場景，盛唐第148窟《藥師經變》中，繪有十余身童子正在水中嬉泳。晚唐第196窟《阿彌陀經變》中，繪有數名童子在池中嬉水的場面。

(六)從舉鼎到舉重(舉重運動)

舉重是人類體育中一種力量型的運動形式，敦煌莫高窟遺存的有關舉重的圖像，爲我國舉重史的深入研究提供了更多的資訊。

敦煌莫高窟北周第290窟窟頂人字梯形窟頂東西兩面，有六條連續長二十余米的長卷佛傳故事畫。壁畫中，悉達太子正面直立，兩腳分開，用右臂將象舉起。

敦煌莫高窟五代第61窟西壁佛傳故事屏風畫中，描繪了太子跟從羼提提婆習武。西壁南起第五扇屏風畫繪有太子馳馬舉鐵排；第六扇和第七扇屏風畫繪有太子單手舉象、舉巨鐘、舉鐵槊等圖像，重現了古代舉重的景象。

幢幡畫中，有一幅"佛傳硌"，描繪悉達太子青年時習武的場景。主要表現悉達太子右手提一黑色鐵鐘，正在做上提動作，準備將其舉起；右邊另有一人，全身赤裸，祇系條腰帶，仰面躺著，腋下夾一條木門閂。下端有一畫面表現悉達太子兩腳分立，右臂高舉過頭頂，手托著大象的背，象腳和象牙朝向天空，象耳下垂。

(七)從踰高、超遠、投鏢到善走(田徑運動)

1. 踰高、超遠與投鏢

敦煌莫高窟五代第61窟西壁佛傳故事屏風畫,第14扇繪有悉達太子頭戴三叉冠,大袖裙襦,進行騰象跨車,跳坎越馬,一次跳過6馬。第15扇繪有悉達太子騰跳雙馬、騰跳4馬。第16扇繪有悉達太子手持旗騰跳跨越4駱駝、太子跳車等畫面。第20扇繪有悉達太子跳過5馬的驚險場面。這些反映跳躍運動的珍貴資料,目前在國內不易見到,它對我們深入研究跳高和跳遠的演變歷史,具有重要的參考價值。

敦煌莫高窟西魏第249窟窟頂北坡,畫有一幅正手持標槍,追逐著獵物,準備投擲的場景;五代第61窟西壁佛經屏風畫第22扇繪悉達太子右手舉象,擲置城外,越七重牆,度七重塹,象墜地即成大坑。

2. 善走

我國古代的奔、走、驅、疾行等,都屬於距。這是在軍事和田獵運動中必須具備的能力,"百夫荷罕旗以先驅",是指周時每遇出征,皆由軍中士卒扛著旗子跑在隊伍前面開路。

居延和敦煌縣泉漢簡對卒步行傳遞文書活動的記載,就反映了漢代邊塞軍事活動形式中士卒的一項重要的輕足善走的能力。

居延和敦煌縣泉都尉系統通過步行傳遞的方法有"以亭行"、"以次行"(次行同義)等方式。以這幾種方式傳遞的文書一般距離較近,並多以人步行投送。

(八)從尚武到健美(健美運動)

敦煌莫高窟、榆林窟中,隋唐和宋元時期的塑像、壁畫中有許多金剛力士像,其中彩塑約30身,壁畫、絹畫、白描等數十幅。各類金剛力士都依據人體正常比例而創造。例如:莫高窟盛唐第194窟西壁龕外南、北側力士臺上各塑力士一身,它們骨骼粗壯,臂肌、胸大肌、腹肌、股四肌、小腿肌等十分發達,軀體形成一個倒三角形,顯示出肌肉發達的健美體態。其他,如西魏249窟繪有大力士烏獲,晚唐150窟、北魏248窟、254窟、西魏288窟,榆林窟第14窟、15窟的壁畫和塑像及藏經洞出土的絹畫、白描中均可以看到肌肉發達,體態健美的力士形象。

(九)敦煌的武藝(傳統武術)

敦煌地區在古代聚居衆多以游牧狩獵爲生的民族,由於惡劣的生存環境,當地各民族形成一種強悍、勇猛、好武的習性,並創造了特殊的物質文化和精神文化,從而形成了習拳習武的習俗。

1. 敦煌壁畫、漢簡、文獻中的武術

敦煌壁畫中不僅描繪有生動形象的武術圖像,而且在藏經洞出土的文獻中也有關於武術的記載。另外,在武威、天水、居延出土的漢簡中也發現了與武術相關的資料。

2. 金剛、藥叉形象與武術

敦煌莫高窟的壁畫中繪有大量的金剛與藥叉的圖像,表現出馬步、弓步、撲步等步型和

架掌、壓掌、推掌等手型以及各種拳勢的造型，充分顯現出武術的痕跡。例如：北魏第396、296窟，西魏285窟，北周428窟，隋代303窟，還有235、248、249、251、254、257、260、268、290、296、297、301、404、428、438、442等各窟中，均繪有金剛、藥叉行拳的場景。

3. 劍術

敦煌文獻中有多首有關"舞劍器"的曲子詞，它爲我們研究我國武術的發展歷史提供了珍貴的資料。

"西河劍器"與"西河獅子"、"西河長命女"，都出自甘肅。後來沿絲綢之路這一通道傳入長安，經過宫廷的提煉加工，便成爲教坊舞曲之一。

敦煌藏經洞出土S.6537號卷子，有三首唐人曲詞，均爲五言八句。前二首詠勇士，所詠實當爲戎裝武舞者。第三首詠劍器舞的姿容。敦煌寫卷中，還有描繪劍器的詩詞。如：P.3591號"洞山和尚神劍歌"，P.3633號"龍泉神劍歌"，P.3821號"三尺龍泉劍"，唐代詩人岑參有"酒泉太守能劍舞，高堂置酒夜擊鼓"之詩句。

敦煌文獻和壁畫中繪有許多有關古代軍事作戰、軍事裝備、軍事訓練等方面的圖像。

四、結　語

敦煌的民俗、游戲、娛樂、競技是一個社會共同體的廣大民衆所創造、享用和傳承的生活文化，是世代傳承、相沿成習的生活模式。民俗、游戲、娛樂文化與人類的其他文化事象一起，整合構成了人類社會的全部結構。無論物質民俗還是精神民俗，都是人類社會的基本層面，對於人類的生存都具有不可替代的價值和作用。

娛樂是人類社會生活的重要内容，有其自身的客觀需求和内在魅力。在其活動過程中，人是活動的主人，追求的是參與性，體驗的是愉悦和滿足。在敦煌民俗休閒活動中，其所帶來的娛樂是一種積極健康的生活態度，一種對活動的愉悦和審美體驗産生互動回應的生活方式。

敦煌競技一直屬於民俗範疇，並没有獨立形成真正的體育運動。因爲，古代敦煌的游戲、娛樂、競技等長期以"技藝"爲主，並未上昇到"道"的境界。它缺乏直觀體悟、辯證思維等哲學意蘊。它衹是以"技藝"、"絶藝"等詞彙來體現技術與藝術相互交融的特徵，缺乏公正、公平的競賽機制。

當民俗、游戲、娛樂、競技成爲敦煌廣大民衆需求的載體時，也就爲人類提供了一個體驗自身或他人文化、回歸古樸的人文環境。追求成長中的真善美和生活品質提高等存在價值，人類在休閒時空内，不受自然和社會必然性的束縛，可以最大限度地發展自己各種能力、愛好、特長等，選擇自己喜歡的休閑内容，充分展示自己的個性、智慧，實現個人價值。

（中國　蘭州理工大學）

敦煌骰子戲小考

李金梅　白　潔

敦煌莫高窟中唐第159窟東壁《維摩詰經變》畫中，繪有一幅在國内難得見到的擲骰子圖像。其畫面表現有在一張平桌周圍席地而坐五人正進行擲骰子的場面。左側第一人是維摩居士，另四人均頭戴襆頭，身著袍服，其中右側一人右手正向博器内投入骰子，而另一人左手掌上持一骰子準備擲擊。從四人的手勢語言中，可以看到一場緊張的賭博正在進行之中。他們個個神情專注，雙眼盯著骰子的最後落點。畫面極其形象，動感性强，彌足珍貴。

一、骰子戲的演變

擲骰子可以説是世界上流行地域最廣的一種博弈游藝。據説此戲最早産生於東方，在美索不達米亞、印度、埃及等地都曾經發現距今四千餘年的骰子實物。在古代從希臘、羅馬到敦煌、長安的絲綢之路上骰子戲一直廣泛流行。保留至今的許多古代文獻、墓葬磚畫、石窟壁畫之中也有關於骰子戲的記載和繪畫圖像。例如：《史記·殷本紀》載："帝武乙無道，爲偶人，謂之天神，與之博，令人爲行，天神不勝，乃僇辱之。"[1]這表明，我國博戲不晚於商代。《史記·滑稽列傳》記載："若乃州閭之會，男女雜坐，行酒稽留，六博投壺，相引爲曹，握手無罰，目眙不禁。"[2]常任俠先生也曾對骰子戲的流傳著文論述[3]。另外，在唐詩和《水滸傳》等文學作品中也有對古代骰子戲的描述。1976年在陝西省臨潼秦皇陵發現一枚秦代十四面體的石制骰子。1968年在河北省定縣滿城的一座西漢墓中出土一枚銅骰，爲二十二面體，除刻一至二十數字外，另兩面一爲"驕"，一爲"酒來"。據考證，"驕"有取勝之意。而二十二面體骰子，一般用來擲採行酒令。1981年，江蘇省考古工作者在泰州市大馮鄉紅光村的一座唐墓中出土了三枚骰子，其中兩枚有六面體，尺寸爲2.1釐米×2.3釐米，六個面分别刻有一至六個圓點，形制與現代的骰子相似。另一枚卻是十八面圓形骰子。這種十八面體的骰子約是秦漢時期所流行，魏晉以後，六面體骰子取代十四或十八面體骰子。1974年，湖南長沙馬王堆三號墓出土骰子一枚。骰爲球形十八面體，木質，塗深褐色漆，直徑爲4.5釐米。

骰子又稱"色子"、"渾花"、"撒家"、"投瓊"、"彩戰"等十幾種别名。它在中國的博弈史上有著比較顯要的地位，許多博戲活動都需要用骰子來作輔助工具，如六博、樗蒲、雙陸、打馬、

---

1. 司馬遷《史記》卷三《殷本紀第三》，中華書局，1997年，第105頁。
2. 司馬遷《史記》卷一二六《滑稽列傳第六十六》，中華書局，1997年，第3199頁。
3. 常任俠《東方藝術叢談》，上海文藝出版社，1984年，第137頁。

彩選、狀元籌、升官圖、麻將等。因此,骰子在當時被稱之爲"博戲之魂"。它不僅僅是賭具,而且還用於占卜、行酒令或游戲等。骰子最早産生時形狀各異,後統一爲方形。骰子的六面分别刻有一至六數字,每面的骰子點穴上塗黑色。唐以後骰子的刻紋面出現了塗紅,其中一、四塗紅色,其他均塗黑色。如唐代詩人温庭筠曾作詩云:"玲瓏骰子安紅豆,入骨相思知不知。"

博戲自秦漢以來,一直是中國人的"第一娱樂"。上自天子百官,下至庶民百姓,都十分酷愛博戲,甚至認爲天上的神仙和人間一樣,也迷戀博戲,所以每當歲時節日舉行祭祀時,也要張設博具。更有甚者,還把博具作爲隨葬品,放入墓室,以供死者享用。

秦漢時期,骰子一般都是一種十八面形狀的小球體,直到魏晉時,骰子逐漸演變爲六面體。當時還出現用五顆木制骰子進行博戲,稱"五木",也叫樗蒲。還有"瓊"。到了唐代,出現了骨制正方形六面有紅黑點數的骰子,當時也稱之色子。由於"雙陸"的盛行,骰子也像五木之于樗蒲那樣從雙陸之中游離出來。於是擲骰子很快取代擲五木,成爲我國千餘年來最爲盛行的游戲方式。後來又出現刻著色點數的骨牌,即稱"牌九"。再後來骨牌上的點數印到紙上,演繹出"葉子"、"馬吊"等紙牌。而今天的麻將牌卻源自"馬吊",並集骰子、骨牌和紙牌的主要内容和形式於一身,使它成爲對人們最有吸引力的娱樂游戲活動之一。

二、敦煌地區流行的骰子戲

自唐以來,敦煌一直是古絲綢之路上的重鎮,它雄踞中西交通的咽喉之地。在人類體育史的坐標系上,敦煌與古希臘奥林匹克有著同樣的榮譽。由於唐時期,中西文化的交流和互動,敦煌成爲世界文明史的重要標志。這一時期敦煌各類游藝活動的發展也帶來了直接的影響,主要表現在:游藝活動豐富多采、專案多、規模大,可謂空前。大凡前代傳下來的各種游藝,無論是歲時節日的游藝、益智游藝、宴飲游藝、軍事游藝,還是棋戲、角抵戲、博戲、嬰戲等,都獲得了充分的發展。並出現了一批熟練某種游藝的高手;游藝活動進一步深入到社會各階層中,滲透在社會體制和生活方式中而成爲一種寬闊的發展方式。

在衆多游藝活動中,六博、藏鉤、樗蒲、雙陸、骰子戲等,曾在敦煌一帶一度盛行。例如,敦煌文獻P.2418《父母恩重經文》,S.525、S.6022《搜神記》,P.3266《王梵志詩殘卷》,都有關於樗蒲流行的記述。S.4474《釋門雜文》,S.2049、P.2544等均記述關於藏鉤在敦煌地區盛行的事實。P.2999《太子成道經》,P.3883《孔子項託相問書》,P.2718《王梵志詩一卷》,都有雙陸在敦煌十分流行的記述。另外,在嘉峪關魏晉7號墓中室東壁有一彩繪磚畫,描繪了生動的六博場面[①]。1972年,甘肅武威磨嘴子48號漢墓曾出土一套六博木俑[②]。敦煌莫高窟中唐第7

① 李金梅《絲綢之路體育圖録》,甘肅教育出版社,2008年,第263頁

② 《絲綢之路體育圖録》,第260頁。

窟東壁門南,繪有一幅兩人正在進行雙陸的畫面[①]。以上所述的六博、樗蒲、雙陸、藏鉤,一直到投壺用的"矢",可以看到共通的傳統,它們之間與骰子戲有著千絲萬縷的聯繫。尤其是敦煌莫高窟中唐第159窟的《維摩變》中,繪有一幅五人席地進行骰子戲的場面。畫面繪有一張長方形的低桌是專供骰子戲使用,其中莊家一人,席地就坐在低桌上方,他頭戴淺色襆頭,身著藍色袍服,腰間系帶,雙手按在腿上,觀看右側一人正在投骰,而莊家左側的一人身著淺色袍服,腰間束帶,頭戴襆頭,雙手屈臂前舉手心朝前,好似在急於等待骰子的落點,雙眼注視著投骰者,而投骰者旁側一人,頭戴淺色襆頭,身著湖緑色袍服,腰間束帶,他席地跪坐,左臂前屈,手掌持一骰子,兩眼注視桌上擲骰用的三隻盆,準備投骰。可以説,這是一幅極其形象和珍貴的反映唐時期骰子戲流行的真實寫照。它也爲人們研究骰子戲的演變提供了實證。

三、小　結

骰子戲一直是在中國流行的一種游藝項目,也是一種在敦煌地區長久風行的休閑娛樂及賭博活動。它不僅普及到社會的每個角落、每個民族,成爲一種全民性的活動,而且也爲骰子戲的發展創造了濃烈的氛圍。可以説,中國游藝史上没有哪種游藝具有過如此深廣的社會滲透力。

社會性的癡迷是一種很值得人們思考的文化現象。尤其他長久不衰,一直沿襲至今,並深潛密藏在一種集體無意識之中,非常值得人們去深入研究它的魅力所在。

(中國　蘭州理工大學)

① 《絲綢之路體育圖録》,第268頁。

蒙元時期伊斯蘭式機械水鐘

馮錦榮

1. 蒙哥、旭烈兀兄弟與馬拉伽天文臺(The Marāghah Observatory)

公元13世紀初中葉,蒙古大汗蒙哥(Mangū Khān 或 Möngke Khān, 1251—1259在位,1209-1259;廟號元憲宗,謚爲桓肅皇帝)及其後繼者對科學及學術研究獎掖有加。蒙哥在窩闊臺(Ögödei Khān, 1229-1241在位,1186-1241)爲蒙古大汗時已從維吾爾籍或伊朗籍的官僚處通過突厥語或蒙古語譯文學習波斯語文學。蒙哥除精通數種中亞語言外,拉施特(Rashīd al-Dīn Tabīb, 1247? -1318)《史集》(*Jāmi' al-tawārikh*)嘗載蒙哥尚能算解希臘歐幾里德(Euclid,約325B.C.-265 B.C.)幾何書中某些難題[1],可見蒙哥於東西學術文化造詣甚深[2]。復次,原於貴由汗(Güyük Khan,1246-1248在位,1205- 1248)任内建成之Bukhara地區(即今中亞烏兹别克斯坦[Uzbekistān]境内的綠州城市)的兩所重要學院(也可能是附屬於清真寺的圖書館;Arabic: *madrasa*),即Khāni Madrasa及Mas'ūdīya Madrasa也得到蒙哥的大力支持,史載每一學院每天可接待一千名學生並供食宿[3]。抑有進者,蒙哥曾計劃在其汗廷哈剌和林(Qaraqurum,即今和林)及燕京修築大型天文臺(Arabic: *rasad*),並打算延聘先後信奉東波斯地域亦思馬恩主義(Ismā'īlism of East Persia)及伊斯蘭蘇菲主義(Sufism)的波斯裔著名天文學家納速拉丁·圖西(Nāsir al-Dīn al-Tusī, 1201-1274;著有《關於歐幾里得幾何學的校訂》[*Tahrīru Kitābi Uqlīdisi 'ilmi al-Handasati*])爲天文臺臺長[4]。爲了實現其計劃,蒙哥命當時西征攻打位處裏海(Caspian Sea)以南的東波斯地域尼查里(Nizārī)亦思馬恩派穆斯林宗教國(Ismā'īlī State of Muslims,阿拉伯語稱爲"mulahida",音譯爲"木剌夷",意爲"異端";漢文史料稱爲"没里奚國"或"木乃奚國",是歷史上有名的"刺客派"[fidāiyān])山城首府

---

① (波斯)拉施特著,余大鈞、周建奇譯《史集》第二卷,商務印書館,1986年,第70—73頁;Aydin Sayili, *The Observatory in Islam and Its Place in the General History of the Observatory*, Ankara: Turk Tarih Kurumu Basimevi, 1960, p.189.

② Aydin Sayili, *The Observatory in Islam and Its Place in the General History of the Observatory*, p.189.

③ Charles Schefer, *Chrestomathie persnne n l'usage des élèves de l'École spéciale des langues orientales vivantes*, Paris: E. Leroux, 1883—1885), Vol.2, p.126, Notes, p.172.

④ F. J. Ragep, *Nasir al-Din al-Tusi's Memoir on Astronomy = al-tadhkira fi 'ilm al-haya*, New York: Springer-Verlag, 1993, pp.1-58; Hermann Landolf, " Khʷāja Nāsir al-Dīn al-Tusī (597/1201- 672/ 1274), Ismā'īlism, and *Ishrāqī* Philosophy ", Études réunies et présentées par N. Pourjavady et Ž Vesel ed., *Nāsir al-Dīn Tusī: Philosophe et savant du XIIIe siècle. Actes du colloque tenu à l'université de Téhéran (6-9 mars 1997)*. Téhéran: Institut français de recherche en Iran, IFRI; Téhéran: Presses universitaires d'Iran, 2000, pp.13-30.



圖1　1256年,旭烈兀率蒙古軍攻打阿拉穆特堡

阿拉穆特堡(Fortress of Alamūt,位處今天伊朗境内的厄爾布爾士山[Alburz Mountain])的弟弟旭烈兀(Hulāgū, 1218–1265)儘快把寓居於城堡内的納速拉丁·圖西護送來其汗廷[1]。回曆第654年*Shawwāl*月(即公元1256年11月),阿拉穆特堡被旭烈兀蒙古大軍圍攻,擔任亦思馬恩派第八代教主魯坤丁(Rukn al-Dīn Khūrshāh, 1255–1256在位)顧問(mushīrān))的納速拉丁·圖西亦參與戰爭雙方的談判,惟至*Shawwāl*月29日(11月19日),蒙古軍終攻破阿拉穆特附近的買滿狄堡(Maymūndiz),魯坤丁出城投降,納速拉丁·圖西亦成爲旭烈兀的俘虜(圖1)[2]。儘管如此,學識淵博的納速拉丁·圖西很快取得旭烈兀的信任,成爲旭烈兀的宮廷星占師(court astrologer),後來更出掌旭烈兀麾下的若干重要職位,如擔任征服諸國的宗教事務(*awkāf*)和國庫出納事宜的管理官員[3]。

公元1257年,蒙哥在對南宋的戰事中受傷遽逝。但蒙哥的死訊似乎直至1260年初才傳至旭烈兀那裏。也許是納速拉丁·圖西不欲在伊斯蘭世界以外的地域擔任天文臺要職,他反過來游説旭烈兀在其征服的伊斯蘭領地内(即後來的伊兒汗國[Īlkhānid State])的馬拉伽城(Marāgha;位於伊朗西北部的Ādharbāyjān區域)修建大型天文臺[4]。及後,納速拉丁·圖西隨同旭烈兀西征,親睹阿拔斯王朝('Abbāsid Dynasty of the Muslim Empire of the Caliphate, 750—1258)首都巴格達(Baghdad)於回回曆第656年*Safar*月3日(即公元1258年2月10日)被蒙古大軍攻陷及哈里發(Caliph)被殺。同年,旭烈兀接受納速拉丁·圖西的建議,於翌年(1259)在馬拉伽城營建天文臺。

關於馬拉伽天文臺的營建日期,納速拉丁·圖西及後來多位伊斯蘭學者(包括al-Ṣafadī [1297?—1363]、al-Kutubī [1287?—1363]、Waṣṣāf al-Ḥaḍra [1264—1334]、Hājī Khalīfa [1609—1657])均提到馬拉伽天文臺(the *raṣad*)的修築年月爲回曆第657年*Jumāda'l ūlā*月4日(即公

1　Farhad Daftary, "Nāsir al-Dīn al-Tusī and the Ismā'īlīs of the Alamūt Period", Études réunies et présentées par N. Pourjavady et Ž Vesel ed., *Nāsir al-Dīn Tusī: Philosophe et savant du XIIIe siècle. Actes du colloque tenu à l'université de Téhéran (6–9 mars 1997)*, pp.59-68。榮按,論者有謂亦思馬恩派穆斯蘭宗教國對敵人所作的刺殺恐怖行爲極有可能對蒙哥大汗的安全及其統治構成嚴重的威脅,這亦成爲蒙哥派遣旭烈兀攻打亦思馬恩派穆斯林宗教國的動因之一,詳參徐良利《伊兒汗國史研究》(人民出版社,2009年),第45—48頁。關於阿拉穆特堡,詳參David Nicolle, *Saracen Strongholds, 1100—1500: The Central and Eastern Islamic Lands*, Oxford: Osprey Publishing, 2009, pp. 15-17 and pp. 32-33.

2.　(日)黒柳恒男:〈ナスィール・ウッ・ディーン・トゥースィーの生涯と業績〉,《オリエント》,19卷2、3合刊號(1966年),第163-186頁。Farhad Daftary and Zulfikar A. Hirji, *The Ismailis: An Illustrated History*, London: Azimuth Editions in association with the Institute of Ismaili Studies, 2008, pp.144-147.

3　Mojtaba Minovi and V. Minorsky, "Nāsir al Dīn al Tusī on Finance", *Bulletin of the School of Oriental Studies and African Studies*, University of London, Vol.10, No.3 (1940), pp.755-789.

4　Ghiyāth al Dīn Khondmīr (1475—1534/5), *Habīb al Siyar*, Tehran, 1271 H. Vol. 3, p.36.


圖2 馬拉伽天文台

元1259年4月29日)①。旭烈兀任命納速拉丁·圖西爲馬拉伽天文臺臺長,會同原籍馬拉伽的建築家Fakhr al-Dīn Aḥmad bin 'Uthmān一起負責馬拉伽天文臺的建築工程,並監督儀器製造家Muayyad al-Dīn 'Urḍī(1200? -1266?)製造天文觀測儀器及相關設備(如伊斯蘭式機械水鐘[Islamic mechanical water-clock])(圖2)②。由於納速拉丁·圖西擔任國庫出納的管理官員,他得到旭烈兀首肯以國庫年度支出的十分之一的費用以建築馬拉伽天文臺,又以二萬第納爾(*dīnār*;是羅馬帝國金貨幣單位*denarius*的對音)作爲製造伊斯蘭式天文儀器及機械水鐘的費用③。

公元1261年末至1262年初,馬拉伽天文臺建成,當中設有圖書館。旭烈兀和納速拉丁·圖西皆有意把馬拉伽天文臺及其附屬圖書館發展成與公元9世紀阿拔斯王朝第四任哈里發買蒙(al- Ma'mūn ibn Harun, 813-833)在巴格達所建立的官方研究與翻譯機構——"智慧宮"(*Bayt al-Hikma*; House of Wisdom)——相比美的學術研究中心④。爲此,旭烈兀和納速拉丁·圖西銳意從摩蘇爾(Mosul)、巴格達、呼羅珊(Khorasan)、敘利亞和阿賈兹拉(Al-Jazīra)等地搜羅有關希臘、羅馬以至伊斯蘭天文曆算及機械水鐘的書籍或抄本,其中包括歐幾里德《幾何原本》(Euclid's *Elements*)、托勒密(C. Ptolemy, 85? -165)《天文學大成》

① Ṣalāh al Dīn Khalīl ibn Āybak al-Ṣafadī (1297?-1363), *Kitāb al-wāfī bi-al wafnyāt*, Edited by Hellmut Ritter[1892—1971]; Istanbul: Maṭba'at al-Dawla, 1931, Vol. 1, p.182; Muhammad ibn Shākir al-Kutubī (1287?-1363), *Fawāt al Wafayāt*, Cairo, 1866 Reprint of 1299, Vol.2, p.151; Mehmet Fuat Köprülü (1890—1966), XIII *uS,rde Marag'a Rasathnnesi hakK,nda baZ, notlar*, Ankara: Türk Tarih Kurumu basimevi, 1942, pp.207-227, esp.pp.216-217; Hājī Khalīfa (1609—1657), *Kashf al-ẓunūn 'an asāmī ul-kutub wa-al-funūn = Lexican bibliographicum et encyclapaedicum*, Edited by Gustav Flügel [1802—1870]; London: R. Bentley for the Oriental Translation Fund of Great Britain and Ireland, 1835—1858, Vol.3; pp.561-562; Hājī Khalīfa (1609—1657), *Kes f-el-Zunun. Elde mevcut yazma ve bnsma nüshaları ve zeyilleri gözden geçirilerek, müellifin elyazısiyle nlan nüshnya göre fazlalnrı c,ıkarılmak, eksikleri tamamlanmak suretiyle Muurif Vekilligi'inin knrarı üzerine I'stanbul Universitesinde Ord. Praf. Şerefettin Ynltkaya ile lektör Kilisli Rifat Bilge tarufından hazırlunmıştır*, Edited by M. Şerefeddin Yaltkaya [1879—1947]; Istanbul: Maarıf Matbaası, 1941—1943, Vol.2, p.967.

② Amable Louis Marie Michel Bréchillet Jourdain (1788—1818), *Mémaire sur l'nbservataire de Mérngah et sur quelques instrumens employés pour y observer: suivi d'une notice sur la vie et les ouvrages de Nussyr-Eddyn, le tout trnduit des auteurs nrabes et persuns*, Paris: Bechet, 1810, pp. 1-64; Adolf Drechsler (1815—1888), *Der arabische Himmels-Globus: angefertigt 1279 zu Marnghn von Muhammed bin Muwnjid Elnrdhi, zugehörig dem Käniglichen Mathematisch-Physikalischen Salon zu Dresden*, Dresden: Burdach, 1873, pp.1-14.

③ Aydin Sayili, *The Obsermtory in Islam and Its Plnce in the Generl History of the Obsermtory*, pp.195, 209.

④ 關於阿拔斯王朝的"智慧宮",詳參拙作《十一至十五世紀阿拉伯航海學(Arab Seafaring):兼論鄭和艦隊下西洋的一些航海天文學問題》,《明清史集刊》(香港大學)8卷(2005年),第23—64頁;拙作《西方星盤傳入中國小考》,《華學》第9、10合刊號(《學藝兼修·漢學大師——九十華誕頌壽文集》),上海古籍出版社,2008年8月,第703—716頁;K. W. Fung (馮錦榮), "From Hellenistic Scientific Device to Islamic Astrolabe: An Episode on Transmission of Non-Chinese Scientific Instrument in Late Medieval China", a paper presented in "International Conference on 'Cultural Crossings: China and Beyond in the Early Medieval Period'", March 11-13, 2010, organized by McIntire Department of Art, University of Virginia, Charlottesville, Virginia, U.S.A., 13pp.

(*Almagest*)及界乎《幾何原本》與《天文學大成》兩者之間的"居間書籍"(Arabic: *Kutub al-Mutawassitāt*; English: Intermediate or Middle Books)[①]。所謂"居間書籍"實指歐幾里德、比提尼亞的狄奧多西(Theodosius of Bithynia;日晷研究家;約160B.C. -約100 B.C.)、亞歷山大城的海普西克利斯(Hypsicles of Alexandria;數學家;約190 B.C.-約120 B.C.)、比臺恩的奥托吕科斯(Autolycus of Pitane;天文學家;約360 B.C.-約290 B.C.)、薩摩斯的阿利斯塔克斯(Aristarchus of Samos;天文學家;約310 B.C.-約250 B.C.)、亞基米德(Archimedes;物理學家;約287 B.C.-約212 B.C.)和亞歷山大城的梅涅勞斯(Menelaus of Alexandria;數學家;約70 -約130)等人的研究評注[②];除此之外,馬拉伽天文臺的圖書館中尚典藏塔比·伊本·庫拉(Thabit ibn Qurra, 826/7-910)、班努·穆薩三兄弟(Banu Musa Brothers [Abu Ja'far Muhammad ibn Mūsā ibn Shākir (? -873), Ahmad ibn Mūsā ibn Shākir (803-873) and Al-Hasan ibn Mūsā ibn Shākir (810-873)])和阿賈兹拉的加扎利(al-Jazarī of Al-Jazīra, 1136-1206)有關伊斯蘭天文曆算及機械水鐘的作品[③]。四萬多册的藏書給納速拉丁·圖西提供了優越的研究環境,他奉旭烈兀之命以波斯文編纂《伊兒汗天文表》(或稱《伊兒汗曆數表》; *al-Zīdj-i-Īlkhānī*, 1671)外[④],又對上述古希臘及伊斯蘭諸位名家著作的不同傳本作校訂(Arabic: *tahdnr*; English: recensions);納速拉丁·圖西的一些校訂本子更流傳至元上都(今内蒙古正藍旗東公里灤河上游閃電河畔)的回回司天臺(見下節)(圖3a、圖3b)[⑤]。在納速拉丁·圖西出任馬拉伽天文臺臺長期間,札馬魯丁(即 Jamāl al-Dīn ibn Muhammad al-Najjārī 或 Jamāl al-Dīn Muhammad ibn Tāhir ibn Muhammad al Zaydī al Bukhārī)及一位名叫 Fao-Mun-Ji (或作Tou-Mi- Tzeu)的中國籍天文學家也曾在此工作[⑥]。

---

① F. Jamil Ragep, "The Persian Context of the Tūsī Couple", Études réunies et présentées par N. Pourjavady et Ž Vesel ed., *Nāsir al-Dīn Tusī: Philosophe et savant du XIIIe siècle. Actes du colloque tenu à l'université de Téhéran (6-9 mars 1997)*, pp.113-130, esp. p.121.

② Elaheh Kheirandish, "A Report of Iran's 'Jewel' Codices of Tūsī's *Kutub al-Mutawassitāt*", Études réunies et présentées par N. Pourjavady et Ž Vesel ed., *Nāsir al-Dīn Tusī: Philosophe et savant du XIIIe siècle. Actes du colloque tenu à l'université de Téhéran (6-9 mars 1997)*, pp.131-143.

③ F. Jamil Ragep, "AL-ṬŪSĪ, NAṢĪR AL-DĪN," prepared by a number of leading orientalists and edited by an editorial committee consisting of Sir H. A. R. Gibb (1895—1971), *The Encyclopaedia of Islam* (Leiden: Brill, 1954—2008), Vol. 10, pp.746-752, esp. p.751. 關於伊斯蘭式機械水鐘的原始文獻,詳參 K. W. Fung, "Islamic Horological Literature Preserved in Topkapi Palace", a paper presented in "International Workshop on 'From Guo Shoujing to King Sejong: Climax of Oriental Astronomy'", July 12-15, 2010, organized by Institute for the History of Natural Science, Chinese Academy of Sciences, Beijing, China, 10pp.

④ 關於《伊兒汗天文表》的版本,詳參 Francis Richard (1948-), *Catalogue des manuscrits persans. I, Ancien fonds*, Paris: Bibliothèque nationale de France, 1989, pp.179-180; J.A. Boyle, "The Longer Introduction to the *Zīj-I Īlkhānī* of Nasīr ad-Din al-Tūsī", *Journal of Semitic Studies* (1963), Vol.8, No.2, pp.244-254.

⑤ Ute Ballay, "The Astronomical Manuscripts of Naṣīr al-Dīn Ṭūsī", *Arabica*, Tome 37, Fasc. 3 (Nov., 1990), pp. 389-392.

⑥ Aydin Sayili, *The Observatory in Islam and Its Place in the General History of the Observatory*, pp. 206-207.

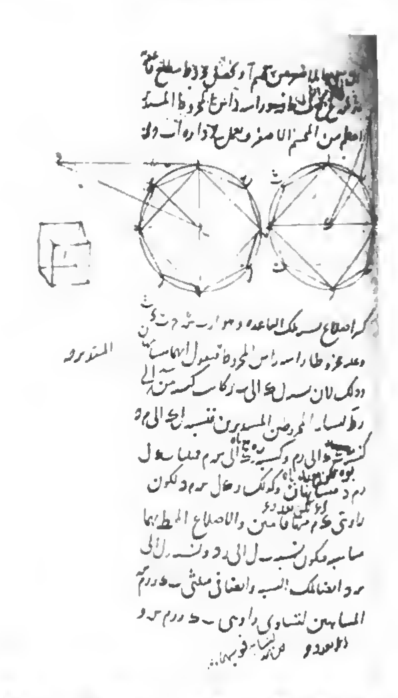


圖3a 納速拉丁－圖西《關於歐幾里得(Euclid)幾何學的校訂》(Tadhkira_usul_handasa_al_hisab_li_Uqlidis, 1485年波斯鈔本)



圖3b 納速拉丁－圖西《關於托勒密《天文學大成》的校訂本》(Tahrir_al-mijisti, 1247年撰成, 1411年波斯鈔本)

2. 元世祖、元順帝與伊斯蘭天文儀器及機械計時器

元世祖忽必烈(Khubilai Khan, 1260–1294在位, 1215–1294)在即位之前曾下旨徵集"回回爲星學者,札馬剌丁(一作札馬魯丁)等以其藝進"[①]。至元四年(1267),札馬魯丁進《萬年曆》及製造七件伊斯蘭式的天文儀器。

王士點(? –1359?)、商企翁(活躍於1341–1367)編《秘書監志》卷七〈司天監〉載至元十年(1273)十月北司天臺(即元上都回回司天臺)所收回回科技書籍凡二百四十二部:

兀忽列的(Euclid)《四擘算法段數》(可能是**納速拉丁・圖西**的《關於歐幾里得幾何學的校訂》?)[②]十五部

罕里速窟《允解算法段目》(可能是有關數學[ʻilm-ī-riyādat]、算術[ʻilm-ī- hisāb]、代數學[al-jabr wa al-muqābalah]、幾何學[ʻilm-ī-andāzah]、三角法[ʻilm-ī- mutallat]、平

① (明)宋濂編《元史・天文志一》(中華書局,1976年),第998—999頁

② 關於納速拉丁・圖西的《關於歐幾里得幾何學的校訂》,ʻAli ʻAbd Allah Daffaʻ and John J. Stroyles, " Nāsir al-Dīn al-Tusī's Attempt to Prove the Parallel Postulate of Euclid", ʻAli ʻAbd Allah Daffaʻ and John J. Stroyles, , *Studies in the Exact Sciences in Medieval Islam* , Dhahran, Saudi Arabia: University of Petroleum and Minerals; Chichester [West Sussex] ; New York: Wiley, 1984, pp. 31-59; Crofton Black ed., *Transformation of Knowledge: Early Manuscripts from the Collection of Lawrence J. Schoenberg* , London: Paul Holberton Publishing, 2006, pp. 37, 54-55.

面幾何學['ilm-ī-mutallat-imusattah]、立體幾何學['ilm-ī-mutallat-i- kurawī]等知識的學問的書籍)三部

撒唯那罕答昔牙(Sāwmah-handasīyah)《諸般算法段目并儀式》(似是幾何學方面的書籍)十七部

麥者的思(al-Majistī)《造司天儀式》(可能是由**胡奈·伊本·伊薩**[Abu Zayd Hunayn Ibn Ishaq al-'Ibadi, 808-873]翻譯及**塔比·伊本·庫拉**(Thabit ibn Qurra, 826/7-910)修訂後的托勒密《天文學大成》十五部

阿堪(Ahkam)《訣斷諸般災福》(可能是一種伊斯蘭星占書)

藍木立(Raml)《占卜法度》(可能是一種伊斯蘭占卜學['ilm-I-raml]書籍)

麻塔合立(Madkhal)《災福正義》(可能是一種伊斯蘭占卜學基礎或必讀的書籍)

海牙剔(Hayat)《窮曆法段數》(可能是一種伊斯蘭天文學概論[risālatu fi 'ilm-i-al-hay'ati]的書籍)七部

呵些必牙(Hisābīyah)《諸般算法》(可能是一種伊斯蘭數學書籍)八部

《積尺諸家曆》(即諸家回回天文數表[Arabic: *zījes*; Islamic astronomical tables or handbooks],一般包括以下數理計算的多個方面如太陽、太陰和五緯均行運動[solar, lunar and planetary mean motions];太陰和行星緯度[lunar and planetary latitudes];日、月食[solar and lunar eclipses];聖城麥加的數理坐標位置和方向[determination of qiblah, the sacred direction, of Mecca]和數理占星學[mathematical astrology],當包括**納速拉丁·圖西**之《伊兒汗天文表》)四十七部

速瓦里可瓦乞必(Suwār-i-kawākib)《星纂》(可能是一種伊斯蘭星象圖式的書籍)四部

撒那的阿剌忒(Sanat Ālāt)《造渾儀香漏》(可能是一種有關計測太陽周期[公轉]的器械的天文儀器書籍)八部

撒非那(Sāfina)《(設)[諸]般法度纂要》(可能是一種有關學術分類、範疇或科學分類的書籍)十二部

……

黑牙里(Khayāli)《造香漏并諸般機巧》(可能是一種有關計測時間的機械裝置的製造書)二部

……

兀速剌八丁窟勒(Asturlāb kurī)《小渾天圖》(當即球狀星盤[Arabic: *asturlāb kurī*, Medieval Spanish: astrolabio redonio、英語 spherical astrolabe]及其用法說明書)[可能是納

速拉丁·圖西的*Bīst bāb dar ma'refat-e ostorlāb*《理解星盤二十章》的一章?][1]

阿剌的殺密剌(Alāt-i-sam'al,意爲測日影的器械),測太陽晷影一個

牙秃魯(Yātūrū),小渾儀(可能是一個可携帶的以黄道爲座標的小渾儀)一個

拍兒可兒潭(Pargār,意爲兩脚圓規),定方圓尺一個[2]

又《元史·天文志一》"西域儀象"載:

咱秃哈剌吉(ādātu al-falaki; Islamic armillary sphere [=渾天儀]),漢言混天儀也 其制以銅爲之,平設單環,刻周天度,畫十二辰位,以準地面。側立雙環而結於平環之子午,半入地下,以分天度。内第二雙環,亦刻周天度,而參差相交,以結於側雙環,去地平

① Henri Michel (1885—1981), "L'astrolabe linéaire d'al-Tûsi", *Ciel et Terre*, Vol. 59(1943), pp.101-107; Sergei Tourkin, "Copies of Naṣīr al-Dīn Ṭūsī's Treatise on the Astrolabe and Commentaries on it in the Manuscript Collection of the Institute of Oriental Studies, St. Petersburg", Études réunies et présentées par N. Pourjavady et Ž Vesel ed., *Nāsir al-Dīn Tusī ; Philosophe et savnnt du XIIIe siècle. Actes du colloque tenu à l'université de Téhérnn (6-9 mnrs 1997)*. pp.177-189. 關於"球狀星盤",詳參拙著《伊斯蘭天文學中的球狀星盤》,中國科學院自然科學史研究所、國家天文臺與北京天文館合辦"紀念元大都天文臺建立730周年暨'天文儀器與天文學發展'國際學術研討會"宣讀論文(2009年11月7-9日),第1—15頁;K.W.Fung(馮錦榮), "West Meets East: The Transmission of Islamic Spherical Astrolabe in China", a paper presented in "International Conference on Chinese History of Science and Its Interaction with other Civilizations", November 10-11, 2010, jointly organized by UNESCO, The China Association for Science and Technology (CAST) and The State Administration of Culture Heritage and Chinese Society of History for Science and Technology, Beijing, 18pp.

② (元)王士點、商企翁編次《元秘書(監)志》(美國國會圖書館攝製北平圖書館善本書膠片)卷七,3頁下 (元)王士點、商企翁编《秘書監志》(浙江古籍出版社,1992年)卷七,第129—130頁;(日)田坂興道(Tazaka Kodo,1912—1957)《東漸せるイスラムの一側面に就いて》上、下,《史學雜志》(東京),53编4號(1942年4月),第401—466頁,53编5號(1942年5月),第555—605頁;同氏《中國における回教の傳來とその弘通》,東洋文庫,1964年,第1540—1571頁;馬堅(1906—1978)《〈元秘書監志·回回書籍〉釋義》,中國社會科學院民族研究所回族史組,中央民族學院民族研究所回族史組编《回族史論集1949—1979年》,寧夏人民出版社,1984年,第193—198頁;Henry Serruys (1911—1983), "Remains of Mongol Customs in China during the Early Ming Period", *Monumenta Serica*, Vol.16 (1957), pp.137-190; also in Henry Serruys, The Mongols and Ming China: Customs and History (edited by Françoise Aubin, London: Variorum Reprints, 1987); (日)藪内清(Yabuuti Kyosi, 1906—2000)《中國の天文曆法》,平凡社,1969年初版,1990年修訂版,第202—209頁;Yabuuti Kyosi, "The Influence of Islamic Astronomy in China", *Annnls of the New York Academy of Sciences*, Vol. 500 (*From Deferent To Equnnt: A Volume of Studies in the History of Science in the Ancient and Medieval Near East in honor of E. S. Kennedy, 1987*), pp. 547-559;(日)山田慶兒(Yamada Keiji)《授時曆の道:中國中世の科學と國家》,東京みすず書房,1980年,第58—64頁;(日)宮島一彦(Miyajima Kazuhiko)《〈元史〉天文志記載のイスラム天文儀器について》,藪内清先生頌壽紀念論文集编輯委員會编《東洋の科學と技術》,京都同朋社,1982年,第407—427頁;陳久金《回回天文學史研究》,廣西科學技術出版社,1996年,第89—105頁;馬明達、陳静合编《中國回回曆法輯叢》,甘肅人民出版社,1996年,第1—14頁;K.W. Fung, "A Documentary Journey From al-Farghani (?-861?) and al-Battani (858?-929) to Christoph Clavius (1538—1612) and Matteo Ricci (1552—1610)", a paper presented in "Colloquium on Information Science; HKUST Library Series No. 6 : Celebrating Special Collections : Scholarship and Beauty", June 6, 2002, organized by University Library, Hong Kong University of Science and Technology, P.15。關於大都,參Nancy Shatzman Steinhardt, *Imperial Architecture Under Mongolian Patronnge: Khubilai's City of Daidu* (Ph.D. Dissertation, Harvard University, 1981); (日)杉山正明(Sugiyama Masaaki)〈クビライと大都〉,(日)梅原郁(Umehara Kaoru)编《中國近世の都市と文化》,京都大學人文科學研究所,1984年,第485—518頁。

三十六度以爲南北極，可以旋轉，以象天運爲日行之道。內第三、第四環，皆結於第二環，又去南北極二十四度，亦可以運轉。凡可運三環，各對綴銅方釘，皆有竅以代衡簫之仰窺焉。

咱秃朔八臺（ādātu al-tawābiti；Parallactic instrument 或 Dioptra [=視差定規]），漢言測驗周天星曜之器也。外周圓牆，而東面啟門，中有小臺，立銅表高七尺五寸，上設機軸，懸銅尺，長五尺五寸，復加窺測之簫二，其長如之，下置橫尺，刻度數其上，以準掛尺。下本開圖之遠近，可以左右轉而周窺，可以高低舉而測。

魯哈麻亦渺凹祇（rukhāmah-i-muwāī；A plaque of stone for determining obliquity of ecliptic [=石製壁面象限儀或石製春秋分儀]），漢言春秋分晷影堂。爲屋二間，脊開東西橫罅，以斜通日晷。中有臺，隨晷影南高北下，上仰置銅半環，刻天度一百八十，以準地上之半天，斜倚鋭首銅尺，長六尺，闊一寸六分，上結半環之中，下加半環之上，可以往來窺運，側望漏屋晷影，驗度數，以定春秋二分。

魯哈麻亦木思塔餘（rukhāmah-i-mustawī；A plaque of stone for determining obliquity of ecliptic [=石製壁面象限儀或石製冬夏至儀]），漢言冬夏至晷影堂也。爲屋五間，屋下爲坎，深二丈二尺，脊開南北一罅，以直通日晷。隨罅立壁，附壁懸銅尺，長一丈六寸。壁仰畫天度半規，其尺亦可往來規運，直望漏屋晷影，以定冬夏二至。

苦來亦撒麻（kur[r]ah-i-samā'；Islamic celestial globe[=天球儀或渾象]），漢言渾天圖也。其制以銅爲丸，斜刻日道交環度數於其腹，刻二十八宿形於其上。外平置銅單環，刻周天度數，列於十二辰位以準地。而側立單環二，一結於平環之子午，以銅丁象南北極，一結於平環之卯酉，皆刻天度. 即渾天儀而不可運轉窺測者也。

苦來亦阿兒子（kur[r]ah-i-ard；Islamic terrestrial globe[=地球儀]），漢言地理志也。其制以木爲圓毬，七分爲水，其色緑，三分爲土地，其色白。畫江河湖海，脈絡貫串於其中。畫作小方井，以計幅圓之廣袤、道里之遠近。

兀速都兒剌不（usturlāb or *asturlāb*；Islamic astrolabe [=可携帶的星盤]），漢言定晝夜時刻之器。其制以銅如圓鏡而可掛，面刻十二辰位、晝夜時刻，上加銅條綴其中，可以圓轉。銅條兩端，各屈其首爲二竅以對望，晝則視日影，夜則窺星辰，以定時刻，以測休咎。背嵌鏡片，三面刻其圖凡七，以辨東西南北日影長短之不同、星辰向背之有異，故各異其圖，以畫天地之變焉。[①]

"兀速都兒剌不"當是 Arabic：asturlāb 的音譯字，即 medieval Latin：*astrolabium planisphaerium* 或英語 planispheric astrolabe（平面星盤；簡平儀）；又元代王士點、商企翁編次《秘書

① （明）宋濂撰《元史》，第998—999頁。

監志》卷七《司天監》載有“兀速剌八丁窟勒”（按即Arabic: *asturlāb kurī* ,medieval Spanish: astrolabio redonio,英語spherical astrolabe[球狀星盤]）的用法說明書。至於“魯哈麻亦木思塔餘”當是Arabic: *rukhāmah-I- musta-īya*的音譯字,即“托勒密式壁面象限儀”(Ptolemaic mural quadrant)之意。這些儀器,在當時已發展至兼具觀測天文、天體的緯度和測高的應用功能,但它似乎衹供回回天文官使用,没有受到廣泛注意。

至元十九年(1282)春二月辛卯,元世祖命司徒阿你哥、行工部尚書納懷於皇家作坊(imperial workshop)製造“飾銅輪儀表刻漏”,竊議可能是一臺具有齒輪縱擒裝置的伊斯蘭式機械水鐘(a gear wheels and escapement-controlled Islamic mechanical water-clock)。元順帝(妥懽貼睦爾,1333-1367,在位1320-1370)至正十四年(1354)嘗自製中國式的“宮漏”(a Chinese style water-clock featuring complicated systems of jack-work),陳夢雷(1651-1723?)輯《古今圖書集成》《曆象彙編　曆法典》卷九八漏刻部載:

帝又自製宮漏,高六、七尺,廣半之。造木爲匱,藏壺其中,運水上下。匱上設三聖殿,匱腰立玉女捧時刻籌,時至,浮水而上。左右二金甲神,一懸鐘,一懸鉦。夜則神人能按更而擊,無分毫差。鳴鐘鉦時,獅鳳在側者,皆自翔舞。匱之東西有日月宮,飛仙女人立宮前,遇子午時,自能耦進,渡仙橋達三聖殿,復退立如前。其精巧絶出人意,皆前所未有也。[①]

筆者於此正欲指出蒙元中國的皇家作坊似仍掌握中國和伊斯蘭系統的水鐘製作,而文藝復興歐洲的鐘錶製造技術,主要是在伊斯蘭水鐘技術的基礎上開展的。

3. 明太祖與伊斯蘭式機械水鐘

明太祖(朱元璋,1368-1398在位,1328-1398)洪武元年(1368)十月十一日,朱元璋以明軍攻克元大都,下詔接收蒙元秘書監、太史院典籍及天文儀象。這些典籍和天文儀象當包括伊斯蘭系統的曆算星占星和相關的天文觀測儀器。

十月二十七日,明朝政府第一次詔徵元大都的天文官員南來,他們包括:元太史院使張佑、張沂,司農卿兼太史院使成隸,太史同知郭讓、朱茂,司天少監王大可、石澤、李義,司天太監趙恂,太史院監候劉孝忠,靈臺郎張容,回回司天太監黑的兒(Akhdir)、阿都剌('Abd Allāh),司天監丞迭里月實(Darwīsh)共十四人。

同日,司天監進元順帝宮中作坊所製“水晶宮刻漏”,這一具刻漏“備極機巧,中設二木偶人(one wooden jack),能按時自擊鉦鼓”,惟朱元璋對侍臣說:“廢萬機之務而用心於此,所謂作無益害有益也,使移此心以治天下,豈至亡滅。”[②]遂命左右碎之。

---

① (清)陳夢雷(1651—1723?)輯《古今圖書集成》(上海中華書局,1934年據清雍正年間銅活字排印本影印)《曆象彙編·曆法典》卷九八漏刻部,第58頁下。

② 何丙郁、趙令揚編《明實録中之天文資料》(香港大學中文系,1986年),第4頁。

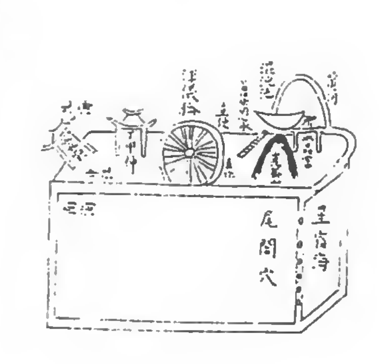


圖4　周述學(活躍於1530–1558)《神道大編曆宗通議》(明藍格鈔本)卷十七載“水晶漏”

對於這一具被朱元璋毀碎的水晶宮刻漏，周述學（活躍於1530–1558）《神道大編曆宗通議》（香港大學馮平山圖書館藏明藍格鈔本）卷十七載有一具“水晶漏”（圖4）：

> 水晶漏，元製，甚巧，我太祖毀之，失傳已久矣。其渾儀圓圍二尺五寸强，中列十二齟齬，長八寸，以按十二時，齟齬在輪上轉。觸直使之手，則繫鼓以報時。旁列百齟齬，以按一日刻，觸直符之手，則繫鉦以報刻。丁甲廟中有十二神騎、十二屬相，下共一軸，齟齬觸其軸，則一時一神立水上矣。水道自混沌天池下呂梁，流中江以激渾儀之輪，至分水廟折入南北海，會於尾輪，注星宿海。黃河逆流，瀉入混沌天池，而循環不窮矣。[①]

衆所周知，漢張衡（78–139）所建立“水運儀象”（即天文鐘）的傳統代有推陳出新的人，如唐僧一行（683–727）、宋蘇頌（1020–1101）等。蘇頌曾製“水運儀象臺”，惟金人於靖康元年（1126）至二年（1127）南侵汴京，供職於司天監及翰林天文院的天文人才及技術工匠、多座渾儀及水運機械鐘（包括測驗渾儀刻漏所的“至道儀”、翰林天文局的“皇祐儀”、太史局天文院的“熙寧儀”和合臺的“元祐儀”）、滴壺、刻漏、景尺、圭表、律曆圖文等皆被金人擄回燕京，這對南宋以降中國傳統天文學的研究與發展產生相當程度的負面影響[②]。

關於這個“水晶宮刻漏”，竊疑它是一具在伊斯蘭系統水運鐘（Islamic water-clock）之基礎上加入中國式改良技術的報時儀器（horological instrument）。當時在阿拉伯－伊斯蘭世界

---

① （明）周述學《神道大編曆宗通議》，香港大學馮平山圖書館藏明藍格鈔卷十七，第13頁上-14頁上。

② 拙作《宋代皇家天文學與民間天文學》，《法國漢學》(*Sinologie Frnnçaise*)第六輯（科技史專號）（中華書局，2002年），第234—268頁；《宋代における天文學の國家的庇護と制御》，坂出祥伸先生退休記念論集刊行會編《中國思想における身體・自然・信仰：坂出祥伸先生退休記念論集》，東京株式會社東方書店，2004年8月，第209—227頁。

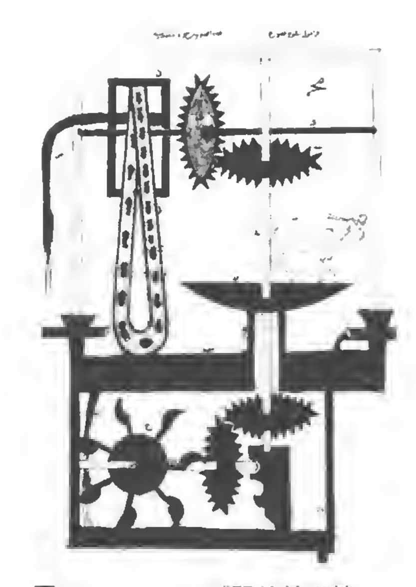


圖5a　al-Jazarī《關於精巧機械裝置知識之書》所見伊斯蘭系統水運鐘

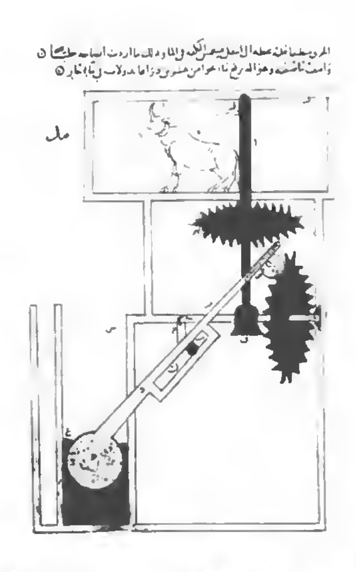


圖5b　al-Jazarī《關於精巧機械裝置知識之書》所見伊斯蘭系統水運鐘



圖6　Ibn_Khalaf_al-Murādī_《(有關水運機械裝置)意念結果之秘密之書》[Kitāb_al-asrār_fī_natā'ij_al-afkār

有數位製造水鐘的工匠科學家,其中兩位是 Muhammad b.'Alī b. Rustam al-Khurāsānī al-Sā'ātī (1154年居於大馬士革[Damascus],在城中大清真寺 Ummayad Mosque 之東的 Jayrūn Gate 製造大型機械水鐘,? -1174)及 Ridwān ibn.al-Sa'ātī (撰有 *Book on the Construction of Clocks and on Their Use* , 1203)兩父子,另兩位是 Badī' al-Zamān Ismā'īl ibn al-Razzāz Abu'l-'Izz al-Jazarī (米商"al-razzāzz"之子;1205/1206年爲 Artuqid Sultan Na□īr al-Dīn Ma□mūd [1200-1222在位;置廷於 Diyar Bakr] 之請而撰《關於精巧機械裝置知識之書》[*Kitāb fi ma'rifat al-　iyal al-handasiyyah*; *The Book of Knowledge of Ingenious Mechanical Devices*];(圖5a、圖5b)後又製作了六件機械水鐘)和 Ibn Khalaf al-Murādī (安達魯西亞[Andalusia]人,活躍於11世紀,著有《(有關水運機械裝置)意念結果之秘密之書》[*Kitāb al-asrār fi natā'ij al-afkār*; *The Book of Secrets in the Results of Ideas*])(圖6)①。這座水晶宮刻漏,極有可能在來自阿拉伯的儀器製造科學家的監督下於元大都順帝的宮禁中製成。

(中國　香港大學)

① Ibn al-Razzāz al-Jazarī, translated and annotated by Donald R. Hill (1922—1994), *The Book of Knowledge of Ingenious Mechanical Devices* (*Kitab fi ma 'rifat al-hiyal al-handasiyya*), Dordrecht- Holland; Boston : D. Reidel Publishing Co, 1974, pp.1-58; Donald R. Hill, edited and translated, *On the construction of wnter-clocks* : *Kitab Arshimidas fi 'nmnl al-binkamat* ,London: Turner & Devereux, 1976; Ibn Shakir, Ahmad ibn Musā, translated by Donald R. Hill, *The book of Ingenious Devices* (*Kitab al-hiyal*), Dordrecht-Holland; Boston: D. Reidel Publishing Co, 1979, pp.1-70; idem, Arabic water-clocks (Aleppo, Syria: University of Aleppo, Institute for the History of Arabic Science, 1981), pp. 2-25; idem, *Studies in Medieval Islamic Technology* : *From Philo to al-Jazarī, From Alexandria to Diyār Bakr* , Aldershot, Hampshire: Ashgate, 1998, pp.120-156; Massimiliano Lisa, Mario Taddei, Edoardo Zanon, *The Book of Secrets in the Results of Ideas*: *Incredible Machines from 1000 Years Ago, Ibn Khalaf al-Murādī* ,Milano: Leonardo3, 2008, pp.1- 199.

敦煌莫高窟北朝壁畫桿秤圖像考辯[1]

王進玉　王　喆

一、莫高窟第254窟"尸毗王割肉貿鴿"壁畫的佛經依據

關於尸毗王本生故事，在5世紀以前的漢譯佛教經典中，有《撰百緣經》卷四《尸毗王本生》、《賢愚經》卷一《梵天請法六事品》、卷二[2]、《大莊嚴論》卷十二"尸毗王割肉貿鴿"[3]、卷二等13部佛經涉及此内容，其中5部記述較詳細，内容大體相同，衹是個别情節略有出入，很難確定佛教壁畫所依據的具體經典。有學者針對敦煌莫高窟第275窟北涼"尸毗王割肉貿鴿"壁畫，對與此有關的8部佛經進行分析之後，認爲尸毗王割肉貿鴿使用的秤的形狀，可以作爲判斷畫面所據經典的一個標準。並確定第275窟壁畫的情節與《賢愚經》的描述相同[4]。《賢愚經》中説，帝釋天化作一鷹，毗首羯摩化作一鴿，鷹追逐鴿，鴿飛至尸毗王腋下求保護。尸毗王想到自己立誓普救生靈，如還鴿與鷹，害鴿一命，鴿不與鷹，鷹即餓死。用甚麽辦法纔能同時救護兩個生命？最後決定割自身肉喂鷹，以救鴿命。第275窟畫面中就繪了提系桿秤。尸毗王坐高方座上，右臂屈於腹前，鴿子飛落在尸毗王的右手掌上。尸毗王的左側一人雙手提秤桿中部，左右各一個秤盤，鴿子安卧左盤内，尸毗王坦然自若地坐右盤中。畫面上方畫三身飛天。

莫高窟北魏第254窟"尸毗王割肉貿鴿"故事畫，也是依據《賢愚經》繪製的。關於用秤"称肉"的畫面，與275窟大致相似。

這幅畫以單幅畫形式出現，即在一個畫面裏繪製一個主要情節，同時又表現著故事中的不同時間、不同場合另外一些情節，組成一個完整的畫面。圖上以割肉情節爲主，作對稱佈局，尸毗王作菩薩裝束，莊嚴端坐，右側人物菩薩裝，是天國諸神；左側人物西域裝，是世間之人；右上方有一鷹追逐一鴿，向尸毗王飛來，鴿子飛落在王右手上，乞求保護；王左手舉起如講説狀，又似攔鷹護鴿之勢。右腿下垂，左腿盤坐，面部半側作深思之態，視綫向左下方，一裸體披發人，面帶凶像，執刀割王股肉；旁有一提秤人，身穿袴褶腰系，穿長靴，戴氈帽；兩端

---

① 本項研究受德國馬克斯·普朗克科學促進學會(International Max Planck Research School)馬普科學史研究所訪問學者(王進玉)經費資助

② 《大正藏》第4册，第351—352頁。

③ 《大正藏》第3册，第321—323頁。

④ 趙秀榮《試論莫高窟第275窟北壁故事畫的佛經依據——附275窟等年代再探討》，《敦煌研究》1991年第3期，第13—27頁。

盤上，一是鴿子，一是尸毗王，秤桿平衡，故事情節發展至此達到高潮，表明尸毗王爲救一鴿生命，甘願割去全身體肉。天神世人圍繞王身，或合十供養，或舉手痛哭，空中飛天散降雨花，踴躍贊歎，尸毗王仍然鎮靜自若。同一畫面，又是他身體恢復如故的表現；左側下方三人，一人親切地撫摸著尸毗王的腿膝，一人回顧交語，一人仰面擊掌，表現天神世人爲尸毗王恢復身體的歡樂(圖1)。



圖1 莫高窟北魏254窟"尸毗王割肉貿鴿"中"稱肉"壁畫

《賢愚經》卷二《梵天請法六事品》中，較詳細地記述了尸毗王割肉貿鴿的故事，但與上述多部佛經比較，有一點值得注意：與《大莊嚴論經》相比，《賢愚經》更突出說明了割肉貿鴿過程中称肉的場景："王敕左右，疾取秤來，以鉤鉤中：兩頭施盤，即時取鴿，安著一頭，所割身肉，以著一頭……"除這兩部經之外，其他經典都未對称肉的過程及所用秤的樣式作具體說明，而《賢愚經》所言，比《大莊嚴論經》更爲具體詳細，其中記述的秤也與畫面所繪秤的樣式吻合。從《大莊嚴論經》中的"以所割肉著秤一頭，復以鴿身著秤一頭"和《賢愚經》中的"以鉤鉤中：兩頭施盤，即時取鴿，安著一頭，所割身肉，以著一頭……"的記述來看，當時確實有單盤秤和"兩頭施盤"的秤。

二、第254窟"尸毗王割肉貿鴿"壁畫中的"桿秤"臨摹圖

1.準確的"桿秤"臨摹圖

莫高窟第254窟的"尸毗王本生"故事畫，最早由著名敦煌學家、原敦煌研究院院長段文傑先生在1947—1950年間臨摹的彩繪壁畫，並在敦煌研究院主辦的數十次國內外敦煌藝術展覽中展出、刊出。例如，1982年，在日本東京等多個城市展出，每日新聞社還出版了展覽的日文圖册[①]。中文圖册由敦煌文物研究所出版[②]。1984年10月，爲慶祝中華人民共和國成立三十五周年，敦煌文物研究所在蘭州與甘肅省博物館聯合舉辦《敦煌壁畫展覽》。其展覽內容與1982年在日本相同，敦煌文物研究所又出版了圖册[③]。在敦煌研究院出版的多種壁畫

① (日)井上靖、鄧健吾監修《中國敦煌壁畫展》，東京每日新聞社，1982年。主辦：中國文化交流協會、每日新聞社。

② 主要展品圖版《赴日敦煌壁畫展覽介紹》：圖版4，北魏254窟，段文傑(臨)，圖版說明：關友惠，《敦煌研究》1982年，試刊第2期，第25—26頁。

③ 敦煌文物研究所《慶祝中華人民共和國成立三十五周年敦煌壁畫展覽介紹》，1984年10月1日，《敦煌研究》1982年，試刊第2期，第22—61頁



圖2　莫高窟北魏254窟"尸毗王割肉貿鴿"壁畫臨摹綫描圖

臨摹集中也都有段文傑先生臨摹的這幅畫。如《敦煌壁畫臨本選集》[1]、《敦煌壁畫摹本珍藏本》(散頁)[2]、《段文傑臨摹敦煌壁畫》[3]等等。1985年,敦煌文物研究所在段文傑先生原稿的基礎上又用礦物顔料重新臨摹了一幅,並於1985年在日本《中國敦煌展》中展出,東京富士美術館出版了展覽日文圖册[4]。

敦煌研究院的藝術家也採用過臨摹綫描圖,李承仙先生在1953年就臨摹過這幅壁畫的綫描圖[5]。李其瓊先生文章中發表了較早的綫描全圖,形象非常準確(圖2)[6]。此後,趙聲良先生文章中顯然是複製的[7],寧强先生又是在複製品上複製的[8],所以,非常模糊。

2. 錯誤的"桿秤"臨摹綫描圖

關於第254窟"稱肉"所使用桿秤的説法,最早是劉東瑞先生提出來的。他認爲:該畫中"掌衡者使用桿秤的形象,所畫桿秤的單系提紐幾乎在衡桿中央,作爲秤盤的籃子懸掛在重

1　敦煌研究院、上海人民美術出版社合編《敦煌壁畫臨本選集》,上海人民美術出版社,1989年,圖版5、尸毗王割肉貿鴿,北魏254窟。段文傑(臨),圖版説明:第1頁(本生故事畫組)文。

2　敦煌研究院、江蘇古籍出版社編《敦煌壁畫摹本珍藏本》(散頁),江蘇古籍出版社,1993年。圖4。段文傑(臨)。

3　段文傑主編《段文傑臨摹敦煌壁畫》,日本國株式會社見聞社,1994年。第12頁,圖版1,尸毗王本生,254窟,北魏。圖版説明:第62頁。

4　(日)東山健吾、安田治樹監譯《中國敦煌展》圖録,圖2,尸毗王割肉貿鴿圖,北魏,254窟。段文傑、李振甫、馬復旦(模)。壁畫模寫繪(圖版説明):關友惠。東京:財團法人富士美術館,1985年10月5日。

5　敦煌研究院编《敦煌壁畫綫描百圖》,上海古籍出版社,2004年。第35頁。圖24尸毗王本生故事,莫高窟第254窟,北魏,李承仙繪於1953年。

6　李其瓊《敦煌唐代壁畫技法試探》,《1983年全國敦煌學術討論會文集》(石窟·藝術編下),甘肅人民出版社,1985年,第130—155頁。

7　趙聲良《敦煌早期故事畫的表現形式》,《敦煌研究》1989年第4期,第34—41頁。

8　寧强《從印度到中國——某些本生故事構圖形式的比較》,《敦煌研究》1991年第3期,第3—12頁。

壁上離壁端較遠，離衡桿中央較近的位置，依然可見“王”銅衡的遺風[①]。他在文章中刊登有“敦煌莫高窟254窟北魏壁畫中的掌衡者(圖四：李之柡臨摹)”。

筆者在20世紀90年代研究敦煌科技史時，曾引用並介紹了劉東瑞先生的觀點[②]。並在其後出版的《漫步敦煌藝術科技畫廊》一書中，以“称量權重説衡器”爲題目做了介紹[③]。後來，在筆者的有關論文中[④]，都堅持敦煌北朝壁畫“尸毗王本生”故事畫中的提系桿秤，保持了早期不等臂秤“王”銅衡的遺風，它是我國魏晉南北朝時期廣泛應用提系桿秤的重要形象史料。在筆者的《敦煌石窟全集・科學技術畫卷》中也是如此[⑤]。

關於這幅畫，在學術研究中存在幾個問題，筆者在承擔《敦煌石窟專題研究》分項課題《敦煌學和科技史》專題研究中，認爲有考證並提出正確解釋之必要[⑥]。

實際上，劉東瑞先生採用的臨摹綫描圖，並非敦煌壁畫的原貌，而有很大差别，特别是對以此考證桿秤的物證來説，具有重大的問題。此後，這種有問題的臨摹綫描圖不僅出現在普及知識讀物、初級中學教科書，也刊登在權威性很高的研究度量衡專家特别是有關桿秤的論文、著作和一些科學技術史著作中，向更多的學者、讀者傳播了錯誤的資訊。

從筆者收集到的部分文獻(以敦煌學和科技史爲主)來看，刊物中出現的臨摹綫描圖有多種。其中，有錯誤的臨摹綫描圖有三種版本。

與壁畫不同的臨摹綫描圖有三種版本，從發表的時間先後來看，最早的是前面提到的劉東瑞先生論文中發表的，署名爲李之柡臨摹。與壁畫對照，這幅臨摹綫描圖有兩處錯誤：其一，將桿秤右端“尸毗王坐在秤盤中”這個畫面取掉，在靠近桿秤的中間憑空畫了一個“秤砣”。臨摹綫描圖的問題是，錯誤地把壁畫中的一個小花，與因爲磨損刻畫的一條豎綫連接起來，畫成了下垂的秤砣和繩子。這種穿插在畫面中的小花，在執秤人兩小腿之間、左臂外側、尸毗王坐的秤盤下面、執秤人左側老者的頭部左側等處都有，這種小花作爲背景穿插在畫面中起裝飾作用，在全幅畫面中都有。其二，將桿秤左端称鴿子的“秤盤”畫成了一個“籃子”(圖3)。劉東瑞先生的結論就是以這幅有重大錯誤的臨摹綫描圖而得出的。原來壁畫

① 劉東瑞《談戰國時期的不等臂秤“王”銅衡》，《文物》1979年第4期，第73—76頁。圖四《敦煌莫高窟254窟北魏壁畫中的掌衡者(李之柡臨摹)》。

② 王進玉《敦煌壁畫中的科學技術》，《自然雜志》1988年第11卷第11期，第862—868轉808頁及封面、封二、三(照片)。圖3説明。

③ 王進玉《漫步敦煌藝術科技畫廊》，科學普及出版社，1989年，第130—131頁。

④ 王進玉《敦煌石窟探秘》，四川教育出版社，1994年，第43—45頁；馬怡良、王進玉《敦煌石窟藝術和科技史研究》，《第二屆中國少數民族科技史國際學術討論會論文集》，社會科學文獻出版社，1996年，第44—49頁；王進玉《敦煌壁畫中的秤和天平》，《中國文物通訊》1999年第1期，第46頁；王進玉《中國古代科技的形象展示》，《尋根》2000年第4期，第16—22頁；王進玉《敦煌科技畫述略》，《1994年敦煌學國際研討會文集——紀念敦煌研究院成立50周年》(石窟考古篇)，甘肅民族出版社，2000年，第189—199頁；王進玉《科學技術(提系桿秤)》，周偉洲、丁景泰主編《絲綢之路大辭典》，陝西人民出版社，2006年，第354頁。

⑤ 王進玉《敦煌石窟全集・科學技術畫卷》，香港商務印書館，2001年，第12—14頁。

⑥ 王進玉《敦煌學和科技史》，甘肅教育出版社，2011年，第116-118頁。



圖3　莫高窟北魏254窟"尸毗王割肉貿鴿"中"称肉"臨摹綫描圖

上，秤盤並非"懸掛在重壁上離壁端較遠，離衡桿中央較近的位置"；壁畫所畫秤桿上懸掛的並不是籃子而是秤盤。

《中國古代史常識》第五册（專題部分）一書中的"我國古代度量衡是怎樣的？"文章，也刊登了"敦煌石窟北魏壁畫中的桿秤"（綫描圖）[①]。該書"編者的話"中寫明了所有的作者：參加本書第五册寫稿的，有中國歷史博物館的王宏鈞等30位原作者，其中，有劉東瑞、李之檀。參加本册繪圖的，有于文榮等19位作者，其中，有李之檀[②]。由此可知，這篇文章的作者應是劉東瑞，繪圖應是李之檀。而劉東端先生論文中署名爲李之枟的應是李之檀。丘光明先生1984年發表的論文中的圖六："敦煌莫高窟北魏壁畫中的執秤圖（摹自《文物》1979年第4期）"[③]。這説明，她是將劉東端先生論文中李之檀先生的臨摹綫描圖重新進行了臨摹。其差别在於：把李之檀先生的臨摹綫描圖中執秤人的頭部、上衣、長靴部分的白描繪畫成黑色，其他部分完全相同。此後，該圖還用在她編著的多種書中。

在丘光明先生編著的《中國歷代度量衡考》的"唐代權衡總述"中説："……此外，敦煌石窟中有兩幅壁畫，一幅是北涼時代'尸毗王割肉貿鴿'圖（圖一），其中的天平形制與新疆出土的布天平很相似，形象地反映了這類天平的使用方法。另一幅晚唐時期'尸毗王本生'（圖二），也反映了唐代天平的形制和使用情況"。在圖版中，把兩幅畫的順序排錯：將圖a錯排成晚唐第85窟的"称鴿圖"，將圖b錯排成北涼第275窟壁畫中的"称鴿圖"[④]。

又如，在丘光明先生合著的《中國科學技術史・度量衡卷》中，彩色圖版説明："南北朝敦煌壁畫中的執秤圖"，在壁畫原作的旁邊附了局部黑白臨摹圖，如果仔細觀察，兩幅是不同的，使人看了莫名其妙。正文中又有"敦煌北朝壁畫中的執秤圖"（黑白臨摹圖），該書中還把《中國歷代度量衡考》書中錯排的莫高窟北涼第275窟壁畫中的"称鴿圖"（彩色圖版）説成是"唐　敦煌壁畫中的天平"[⑤]。在她的《中國物理學史大系・計量史》中，"圖4-27：敦煌壁畫中的執秤圖　北魏"（是254窟的黑白臨摹圖）；"圖4-28 敦煌壁畫中的天平　唐"[⑥]（這幅壁畫是莫高窟晚唐第85窟的）。她的《中國古代計量史圖鑒》著作中，不僅有"北朝・魏　敦煌

① 《中國古代史常識》第五册（專題部分），中國青年出版社，1980年，第222—227頁。
② 《中國古代史常識》第五册（專題部分），第2—3頁。編者的話。
③ 丘光明《我國古代權衡器簡論》，《文物》1984年第10期，第77—83轉89頁。
④ 丘光明編著《中國歷代度量衡考》，科學出版社，1992年，第444頁。
⑤ 丘光明、邱隆、楊平《中國科學技術史・度量衡卷》，科學出版社，2001年，第255、259頁。
⑥ 丘光明《中國物理學史大系・計量史》，湖南教育出版社，2002年，第283—284頁。

壁畫中的執秤圖",還有"北魏至唐 敦煌壁畫中的天平"[1]。實際上,這幅壁畫就是《中國物理學史大系·計量史》中的圖4-28。同一幅畫在自己的不同書中時代不一致。這種錯誤在學術著作中也是應該避免的。

《中國歷史》(九年義務教育三年制初級中學教科書)第一册中,刊登有"北朝持桿秤的商人"[2],該綫描臨摹圖與《中國古代史常識》第五册中完全相同。

劉東瑞先生的論文在收入《中國古代度量衡論文集》中時,圖44:"敦煌莫高窟北魏壁畫中的執秤圖"與原來發表時的圖有所不同,就是在執秤圖的秤砣下面加了個似三角的小花[3]。前面提到的丘光明先生的論文《我國古代權衡器簡論》也收入到該論文集中。因爲同在一本書中,所以,他文章中的"敦煌莫高窟北魏壁畫中的執秤圖"與劉東瑞先生的論文中的圖是同一幅[4]。由於這幅圖與他們兩人原來發表的圖都不相同,所以,無法判斷是誰提供的,衹能根據文章中編排次序爲准。

郭正忠先生的論文中也談到桿秤[5],在他的度量衡著作中,雖然他已經從敦煌石窟的權威出版物上查到莫高窟第254窟北魏壁畫中的秤盤[6],由於壁畫與度量衡專家的臨摹圖差別很大,所以,他還是相信度量衡專家的臨摹圖,他的理由是:"原圖漫漶不清,這裏借用《文物》1984年1期(應是10期)丘光明文摹畫。"他還說:"……這與莫高窟第254窟北魏壁畫中称鴿的單組桿秤相比,差異頗多(參閱[圖版二])。而莫高窟第254窟北魏壁畫中的秤盤,在第275窟北涼時期的同一題材壁畫作品中,已經部分地出現過。"實際上,他書中採用的並不是他注明的丘光明文章中的臨摹圖,而是收入在《中國古代度量衡論文集》中的劉東瑞、丘光明先生兩篇文章中共用的在執秤圖的秤砣下面加了個似三角小花的那幅圖[7]。

孫機先生指出:過去有學者曾引用南朝·梁張僧繇所繪《二十八宿神形圖卷》中的称物者作爲我國桿秤之最早的圖像。但該圖實爲唐梁令瓚《五星二十八宿真形圖》,已流入日本[8],並非張僧繇所作,不能比莫高窟254窟的壁畫更早。所以桿秤的出現大致是在三國至北魏這一時期。如果焦作銅砣的年代可以定在北魏,那麼它和同出的秤盤相配,參照莫高窟254窟壁畫中的圖様,便可復原成一套桿秤。它應該是我國迄今已知最早的桿秤之實例,在度量衡史上無疑是一件意義重大的文物[9]。

---

① 丘光明著,張延明譯《中國古代計量史圖鑑》,合肥工業大學出版社,2005年,第104、107頁。

② 人民教育出版社歷史室編著《中國歷史》(九年義務教育三年制初級中學教科書)第一册,第157頁,人民教育出版社,1992年10月,第1版。

③ 劉東瑞《談戰國時期的不等臂秤"王"銅衡》,河南省計量局主編(丘光明、邱隆、王彤、王柏松編)《中國古代度量衡論文集》,中州古籍出版社,1990年,第298—303頁。

④ 丘光明《我國古代權衡器簡論》,《中國古代度量衡論文集》,第404—415頁。

⑤ 郭正忠《從出土實物與文獻資料看魏晉南北朝的權衡》,《北朝研究》1993年第2期(總第11期)。

⑥ 敦煌文物研究所編著《中國石窟·敦煌莫高窟》五卷本,中文版(一),(中)文物出版社、(日)平凡社,1981年,圖版32。

⑦ 郭正忠《三至十四世紀中國的權衡度量》,中國社會科學出版社,1993年,第31、235頁。

⑧ (日)阿部房次郎、阿部孝次郎輯《爽籟館欣賞》,第二輯。

⑨ 孫機《關於焦作窖藏銅器與其中的桿秤》,《華夏考古》1997年第1期,第83—86轉82頁。



圖4　莫高窟北魏254窟"尸毗王割肉貿鴿"中"称肉"臨摹圖

吴慧先生的《新編簡明中國度量衡通史》著作中,也採用了與《中國科學技術史·度量衡卷》中相同的黑白臨摹圖,並且將其放在書的封面上(圖4)[1]。

德國馬克斯·普朗克學會馬普科學史研究所是國際著名的科學史研究機構,與中國科學院有著長期的合作關係,2001年與中國科學院自然科學史研究所成立了中德科學史合作研究夥伴小組[2]。1998年,所長雷恩(Jürgen Renn)教授、馬深孟(Matthias Schemmel)先生曾調查了北京、江蘇等地的桿秤製造技術[3],在他們的文章中引用了丘光明先生的《中國歷代度量衡考》[4]、郭正忠先生的著作[5],受此影響,他們也認爲敦煌莫高窟北魏壁畫中的称鴿圖中使用的是有秤砣的桿秤[6]。其調查研究結果收入《中國傳統工藝全集·傳統機械調查研究》中[7]。2006年9月由中德兩個所所長帶領研究夥伴小組一行專程來敦煌研究院訪問,筆者帶領參觀考察了洞窟,當場告訴他們北魏壁畫中的称鴿圖中使用的桿秤没有秤砣,是兩個盤子[8]。

1　吴慧《新編簡明中國度量衡通史》,中國計量出版社,2006年,封面、彩色圖版,第89、103頁。

2　《德國馬普學會科學史研究所—中國科學院自然科學史研究所夥伴小組成立暨揭牌儀式在北京舉行》,《自然科學史研究》2002年第21卷第1期,第91頁。

3　Jürgen Renn und Matthias Schemmel, "Waagen und Wissen in China, Bericht einer Forschungsreise", Max-Planck-Institute für Wissenschaftsgeschichte, *Max-Planck-Institute for the History of Science*, 2000. Preprint 136.p.22.

4　丘光明《中國歷代度量衡考》,科學出版社,1992年,第151頁。

5　郭正忠《三至十四世紀中國的權衡度量》,中國社會科學出版社,1993年,第26頁。

6　Jürgen Renn und Matthias Schemmel, Waagen und Wissen in China, Bericht einer Forschungsreise, Max-Planck-Institute für Wissenschaftsgeschichte, *Max-Planck-Institute for the History of Science*, 2000. Preprint 136.p.22.

7　路甬祥總主編,張柏春、張治中、馮立升、錢小康、李秀輝、雷恩《中國傳統工藝全集·傳統機械調查研究》,大象出版社,2006年,第205—226頁。

8　2006年9月由馬普科學史研究所所長雷恩(Jürgen Renn)博士和自然科學史研究所副所長、中德夥伴小組組長、國際東亞科學技術與醫學史學會副主席、中國科學技術史學會技術史委員會主任委員張柏春博士帶領中德科學史合作夥伴小組一行13位專家、學者專程來我院參觀考察。

《中國科學技術史・機械卷》中也有"北魏執秤圖 敦煌莫高窟"[①],用的也是前面提到的收入在《中國古代度量衡論文集》中的劉東瑞、丘光明先生兩篇文章中共用的在執秤圖的秤砣下面加了個似三角小花的那幅圖。解釋也與劉東瑞先生的觀點相同。

駱欽華、駱英先生在考證桿秤的論文中也引用劉東瑞先生對敦煌北朝壁畫中執秤圖的觀點[②]。而他們論文中的圖5:"敦煌莫高窟北魏壁畫中的称鴿圖"[③],用的也是劉東瑞先生收入在《中國古代度量衡論文集》中的論文用的那幅圖。以上四位學者所用的應該是同一幅圖。

由此可見,以上著作中,有的是引用上述普及知識讀物中的臨摹綫描圖,有的是後面引用了前面發表的論文和著作,其中,大多沒有注明出處。衹有少數作者注明了出處。例如,劉幼錚先生的論文中就注明是引用《中國科學技術史・度量衡卷》第255頁圖:"敦煌北朝壁畫中的執秤圖"[④]。

用這種不忠實原作的臨摹綫描圖作爲證據,其結論可想而知。由此給學術界,特别是對以此考證桿秤的物證來説,給研究者提供了錯誤的證據,很難得出正確的結論。因此,作爲歷史物證的文物的準確臨摹是至關重要的。

(中國 敦煌研究院 蘭州商學院長青學院)

---

① 陸敬嚴、華覺明主編《中國科學技術史・機械卷》,科學出版社,2000年,第50—51頁。
② 駱欽華、駱英《中國何時出現桿秤——〈漫話桿秤〉之三》,《中國計量》2005年第3期,第45—46頁。
③ 駱欽華、駱英《中國桿秤的發展演變——〈漫話桿秤〉之四》,《中國計量》2005年第4期,第44—48頁。
④ 劉幼錚《中國古代提系桿秤形態的起始和斷代》,《中國文物報》,2007.3.16(7)。

五弦琵琶的應用推廣設想

莊　壯

本文擬談依據敦煌壁畫複製的五弦琵琶的應用推廣設想，以引起音樂界，尤其是琵琶演奏家們以及志同道合的朋友們的關注和支持。

一、五弦琵琶歷史悠久

五弦琵琶，簡稱五弦，是古代的一種彈撥樂器，主要特徵是五根弦，比琵琶多一根弦，屬琵琶類樂器。從西域經絲綢之路（敦煌）傳入中原。三國·魏嵇康《贈秀才入軍》："目送歸江寧，手揮五弦；俯仰自得，游心太玄。"這可能是最早對五弦樂器的描述。《舊唐書·音樂志》："五弦，稍小，蓋北國所出。"《新唐書·禮樂志》："五弦，如琵琶，北國所出，舊以木撥彈，樂工裴神符初以手彈，太宗悦甚，後人曰爲琵琶。"唐代民間廣爲流傳。唐代詩人有描寫五弦樂器的詩句，韋應物"美人爲我彈五弦，塵埃忽静心悄然……"（《全唐詩中的樂舞資料》，人民音樂出版社，1996年）元稹"趙璧五弦彈徵調，徵聲巉絶何清峭。辭（一作避）雄皓鶴警露啼，失子哀猿繞林嘯。風入春松正淩亂，鶯含曉舌憐嬌妙。嗚嗚暗溜咽冰泉，殺殺血刀澀寒鞘。促節頻催漸繁撥，珠幢斗絶金鈴掉。千靫鳴鏑發胡弓，萬片清球擊虞廟……"（《全唐詩中的樂舞資料》，人民音樂出版社，1996年）白居易長詩《五弦彈·惡鄭之奪雅也》更將五弦描述得淋漓盡致，可與他的《琵琶行》相媲美。全詩如下：

> 五弦彈，五弦彈，聽者傾耳心寥寥。趙璧知君入骨愛，五弦一一爲君調。第一第二弦索索，秋風拂松疏韻落。第三第四弦冷冷，夜鶴憶子籠中鳴。第五弦聲最掩抑，隴水凍咽流不得。五弦並奏君試聽，淒淒切切復錚錚。鐵擊珊瑚一兩曲，冰瀉玉盤千萬聲。鐵聲殺，冰聲寒，殺聲入耳膚血憯，寒氣中人肌骨酸。曲終聲盡欲半日，四座相對愁無言。座中有一遠方士，唧唧咨咨聲不已。自歎今朝初得聞，始知孤負平生耳。唯憂趙璧白髮生，老死人間無此聲。遠方士，耳聽五弦信爲美，吾聞正始之音不如是。正始之音其若何，朱弦疏越清廟歌。一彈一唱再三歎，曲澹節稀聲不多。融融曳曳召元氣，聽之不覺心平和。人情重今多賤古，古琴（一作瑟）有弦人不撫，更（一作自）從趙璧藝成來，二十五弦不如五。
>
> （《全唐詩中的樂舞資料》，人民音樂出版社，1996年）

其中“第一第二弦索索,秋風拂松疏韻落。第三第四弦冷冷,夜鶴憶子籠中鳴。第五弦聲最掩抑,隴水凍咽流不得。五弦並奏君試聽,淒淒切切復錚錚。鐵擊珊瑚一兩曲,冰瀉玉盤千萬聲。鐵聲殺,冰聲寒,殺聲入耳膚血憯,寒氣中人肌骨酸。曲終聲盡欲半日,四座相對愁無言。”這一段將五弦的每一根弦的音樂效果作了生動的描繪,表現出一種悲壯、蒼涼、傷感的韻味,是古代戰場兩軍拚殺的悲壯的藝術再現。從白居易詩中的描繪,可見五弦的感人的藝術魅力。

隋唐九部樂、十部樂皆使用五弦,並有大、小五弦之別。隋九部樂中的高麗樂、天竺樂和唐十部樂中的西涼樂、龜茲樂、疏勒樂、安國樂都使用五弦。這些音樂都是西域音樂,傳入中原後,被廣泛運用。隋唐九部樂和十部樂的高麗樂亦運用,而西涼樂就是西域音樂傳入後與我國傳統音樂結合所形成的一種“中西結合”的音樂。唐十部樂的燕樂就使用大、小五弦。唐代淮安王李壽墓壁畫上的一組樂隊中就有五弦圖像,頗爲動人。可以看出五弦這一悠久的古代彈撥樂器從西域傳來中原後,就被廣泛運用。宋代以後失傳,不見史籍記載,更不見實物。

二、敦煌壁畫上的五弦琵琶

敦煌壁畫上有許多五弦琵琶的圖像,其數量僅次於琵琶,多見於北魏、西魏、北周、隋、唐、五代、宋等時代的洞窟裏,可見其重要和綿長的歷程。敦煌壁畫的五弦琵琶圖像與史書記載基本相符,亦與我國唐代傳入日本並今珍藏在奈良正倉院的五弦頗爲相似。五弦琵琶的形制、樣式,史書記載甚少,幸賴敦煌壁畫上遺存有大量的五弦琵琶圖像珍貴史料,爲我們研究五弦琵琶提供了重要的翔實佐證。敦煌壁畫上主要有直頸五弦和曲頸五弦兩種樣式,直頸的多於曲頸的。這兩種樣式各自又有細微的不同。第431窟(北魏)天宮樂伎演奏的直頸五弦,形體寬大。第313窟(隋)飛天樂伎演奏的直頸五弦,小巧玲瓏。第430窟(北周)西壁龕楣上化生樂伎以誇張姿態在演奏曲頸五弦,頗爲新穎。第420窟(隋)北龕和第172窟(盛唐)南壁的五弦均裝有品位,它爲琵琶類樂器有品提供了歷史的形象依據。第401窟(隋)藻井四周有四身飛天樂伎,其中直頸五弦和曲頸琵琶對稱排列,頗有情趣。

五弦的弦軸排列方式有兩種:第一種爲交叉式排列,即由下而上順序是左軸、右軸、左軸、右軸、左軸,如第313窟(隋)即是;第二種爲不完全交叉式排列,即由下而上順序是右軸、左軸、右軸、左軸、左軸,如第321窟(初唐)就是。日本正倉院所藏五弦琵琶弦軸排列方法也是如此。五弦的琴頭是錐形的,其他部分與琵琶基本相同。

五弦在壁畫上有單獨演奏的,也有與其他樂器組合在一起演奏的,而且大部分與琵琶組合在一起演奏,幾乎有琵琶就有五弦。五弦比琵琶多一根弦,音域要寬闊一些,音色也似洪厚一些,是件不可替代的古代彈撥樂器。新疆克孜爾石窟和雲岡石窟等也有五弦琵琶圖像,河北響堂山石窟北齊石刻中也有一身樂伎持撥演奏五弦琵琶的造像,可見其分佈與流傳是很廣的。

三、五弦琵琶的複製情況

敦煌壁畫上所見有6000餘件樂器圖像,打擊、吹奏、彈撥、拉弦樂器一應俱全,反映了10個朝代的樂器盛況,堪稱人類文明史上樂器薈萃的豐盛寶庫,是世界上獨一無二的珍品。但遺憾的是這些樂器在壁畫上沉睡了一千餘年,絕大部分已經失傳。爲了繼承和弘揚這些絶世遺産,不讓它們在我們這一代繼續失傳,在有關部門領導的重視與支持下,由敦煌研究院樊錦詩院長主持,吴堅爲藝術總指導,敦煌研究院承擔,莊壯、鄭汝中研製,北京民族樂器廠製作,甘肅省文化廳主管,甘肅省科委立項的"敦煌壁畫樂器仿製研究"課題,經過艱辛努力,終於將壁畫上死的平面樂器圖像變成了能夠演奏的立體實物樂器,達34種54件,於1992年3月在北京通過專家鑒定,獲得成功。鑒定意見書寫道:"這是敦煌學研究領域中一項具有創造性和突破性的文化科技成果,在國内外處於領先地位,爲弘揚中國民族文化作出了可貴的貢獻。"中國音樂家協會名譽主席吕驥先生擔任鑒定委員會主任委員,他揮毫題詞:"千年絶響形猶在,考索精作韻更清"和"古樂復鳴千古歡",並興奮地説:"今天不僅知道了敦煌樂器的形象,而且聽到了聲音,這是令人十分感動的。"泰國報紙評價説:"中國將要出現一種新的音樂品種'敦煌音樂'。"同年9月將它搬上舞臺演奏,反響强烈,受到贊譽。1994年日本伊丹市購買了一套我們研製的敦煌樂器,在該市舉辦了"敦煌樂器展覽與演奏"活動,轟動了日本。敦煌樂器初出國門,就受到如此厚愛,是我們也没有料到的。1999年9月,國家在北京舉辦"中華人民共和國成立50周年成就展",敦煌樂器入選參加了展覽,這充分説明了它的價值意義。該科研項目榮獲1999年文化部"科技進步二等獎"。

但是,54件敦煌樂器(簡稱第一期),僅僅是敦煌壁畫樂器中的一部分,還有大量有代表性、有特色的樂器没有進行研製,仍然沉睡在壁畫上。爲了搶救、保護這一稀世寶貴文化遺産,以便全面、系統、完整地再現敦煌壁畫樂器的宏偉境地,本人在參與完成第一期敦煌壁畫樂器的研製任務後,又於1993年開始至今,繼續進行敦煌壁畫樂器的研製工作(簡稱第二期),經過十多年的艱辛努力,又研製出不同時代、不同種類、不同形狀、不同音色的敦煌樂器達60餘種200多件,囊括了北涼、北魏、西魏、北周、隋、唐、五代、宋、西夏、元等十個朝代的樂器。基本上形成了類别完整、品種多樣、聲部齊全、音色豐富的敦煌壁畫古樂器群體。較之以往研究成果,又有了突破性和實質性的進展,可供珍藏、展覽、演奏、研究之用。2000年6月20日,時任中共中央總書記、國家主席江澤民在觀看敦煌樂器的展演後説:"國家的瑰寶,民族的驕傲"(對晚會的評價)。香港著名敦煌學家饒宗頤先生説:"敦煌樂器複製得很成功,品種多樣,形狀獨特,音色音質也很好,莊壯先生您辛苦了。"饒老還題寫"身曠高徽"彰之,我很感動。原中國文聯主席周巍峙題詞"精製敦煌樂器,苦求古風神韻",予以鼓勵。原文化部長、現中國文聯主席、全國政協副主席孫家正不僅撥款熱情支持,還專門批示"在研製的基礎

上組建敦煌古樂隊"。第二期的複製樂器,由甘肅敦煌藝術劇院《敦煌樂舞》劇組使用,先後在國内及日本、韓國演出100多場,引起了音樂界和社會各界的關注和贊揚。

五弦琵琶作爲敦煌古樂器中的一件重點樂器,先後共複製出8件,有安裝品的,擴展了音域,增强了表現力;也有未安裝品的,保持古樸風貌;還有小五弦,爲高音樂器。兩種弦軸排列樣式均有。起初是用一般木材製作的,音響效果不理想,後改用優質紅木特别是優質紫檀複製的五弦琵琶音響效果較爲理想,並用螺鈿鑲嵌和彩繪裝飾,使其更加華麗、典雅、古樸。

敦煌五弦原形與複製圖形對照

四、五弦琵琶的應用推廣設想

複製出來的敦煌古樂器完全可以組成傳統的敦煌古樂器演奏團進行演奏,也可選擇其中部分樂器補充到現在的民族樂團(隊)中成爲新成員,亦可選擇某種樂器進行獨奏、重奏或小合奏。敦煌古樂器的應用推廣需要音樂界和社會各界的支援,其中,五弦琵琶極具代表性和典型性,應首先對這件樂器應用推廣,取得經驗後,其他樂器特别是五根弦的五弦胡盧琴、五弦花邊琴、五弦阮咸等樂器,就會得到相應的應用推廣。

五弦琵琶應用推廣的理由:

1. 五弦琵琶造型古樸典雅,形制獨特,引入民族樂團(隊)定會增色不少,必將壯大民族樂器的陣容。

2. 五弦琵琶比琵琶多一根弦,故有其獨特的藝術功效,起到别的樂器無法替代的作用。

3. 五弦琵琶的應用與推廣,必將促進非物質文化音樂遺産的保護和傳承工作,其意義是深遠的。

要把五弦琵琶的應用和推廣工作做好,在專業層面上必須解决好以下幾個問題:

一是定弦問題。據葉棟先生解譯的唐傳"五弦琵琶譜"二十八首樂曲定弦及其譜字、譯音、弦位和相位來看有"EBd#fa"、"EACeg"、"DAdea"三種定弦方法,詳見葉棟先生《敦煌壁畫中的五弦琵琶及其唐樂(曲譜選)》(《1983年全國敦煌學術討論會文集》,甘肅人民出版社出版)。這是古代五弦定弦的解譯情况,可以作爲依據或參考運用到五弦琵琶的定弦上來。五弦琵琶的定弦方法還可拓寬思路,合理解决。我以爲最簡單、最便利、最適用的辦法是以琵琶定弦爲基礎,解决好第五根弦的定弦問題。一種是"DAdea"或"EAdea"定弦,使第五根弦與第四根弦成五度或四度關係,以加强和弦的功能作用。其中"DAdea"定弦與葉棟先生解譯的一種定弦相同。第二種是第五根弦與第四根弦定爲同度,以加强低音的功能。第三種是第五根弦與第四根弦定形成二度或三度關係,使其具有色彩效果。要以樂曲的需要來確定定弦方法。總之,一至四根弦按照琵琶的常用定弦法,第五根弦靈活處理,這樣可便於演奏人員儘快掌握五弦琵琶的演奏技巧。與此同時,演奏家們可根據實踐演奏和樂曲要求發

展出更多的定弦方法，豐富定弦方式。

二是演奏樂曲問題。敦煌壁畫上既然有那麼多的五弦琵琶圖像，就説明當時可供五弦琵琶演奏的樂曲是相當豐富的，衹是年代久遠，漸漸失傳了。隨著敦煌學研究的不斷深入，許多學者對史書載有的"五弦琵琶譜"做出了多種解譯。如1937年日本羽塚啟明在《東洋音樂研究》雜志上發表的《五弦譜管見》、1940年林謙三在《音響學會》雜志第二期發表的《國寶五弦譜的解讀端緒》及前面提到的葉棟先生解譯的《唐傳五弦琵琶譜》等，它們均可以作爲五弦琵琶演奏的曲譜。我們除了繼續設法尋找和解讀古代五弦琵琶演奏的樂曲外，更多地還要面對現實，在消化古代五弦琵琶譜的基礎上，通過改編或創作五弦琵琶樂曲，加以解決。此二途雖然艱辛，但對繼承和弘揚非物質音樂文化遺產的意義是重大的。

三是五弦琵琶的用弦問題。古代彈撥樂器的弦多用動物腸(羊腸)或禽類筋做成，此種工藝已失傳，現在很難做到。如果使用絲弦，弦也不齊全，建議使用尼龍弦較爲實際、方便。特別是第五根弦的粗細、張力、音色等可與試製弦技師共同商議，合理解決。

四是五弦琵琶的演奏問題。據我所知，我國還没有精通五弦琵琶的演奏家(請原諒我的信訊不靈)，因此，要應用推廣好五弦琵琶，必須首先培養第一代五弦琵琶演奏家，此舉最爲重要。

五弦琵琶在無人精通的情況下，建議由現有的琵琶教師和琵琶演奏家擔任老師爲好。五弦琵琶與琵琶有許多相通之處，教授起來比較方便，易掌握，見效快。通過教與學的實踐，一定會培養出五弦琵琶演奏家。同時，建議五弦琵琶能走進課堂，一些藝術院校可招收五弦琵琶學生，創建五弦琵琶專業。經過數年努力，一定會形成獨具特色的新型專業，也一定會產生出優秀的五弦琵琶教授和第一代五弦琵琶演奏家。民族樂團(隊)如有興趣，也可引進五弦琵琶爲新成員，豐富民族樂隊的表現力。

至於演奏方法和技巧，用手彈還是用撥子彈或者手與撥子結合演奏等等問題，衹能請教師和演奏家在實踐中去摸索解决。衹要我們有"敢吃螃蟹"的精神，一切困難都會克服的。如果五弦琵琶應用推廣好，將會對複製出的其他敦煌古樂器的應用推廣起到促進作用，特別是五根弦構成的樂器，如五弦葫蘆琴、五弦花邊琴、五弦曲頸阮咸等，都可以參照借鑒五弦琵琶的經驗予以應用。

彈指間，從1992年組織專家對複製的敦煌古樂器進行鑒定評審之後複製的樂器達200餘件。儘管還存在某些不足，需要改進和完善，但它們在繼承敦煌文化遺產方面已經邁出了可喜的第一步。我們期待能在應用推廣的第二步上得到文化部門、音樂藝術院校、民族音樂演出團體及廣大的民族音樂愛好者等音樂界和社會各界的同心合力，使包括五弦琵琶在内的敦煌古樂器重現人間，再展輝煌。也盼望早日湧現出一大批精通五弦琵琶的演奏家群體。

(中國　敦煌研究院)

敦煌學史

孫楷第先生的敦煌學研究

龔　敏

一、前　言

孫楷第先生(1898—1986),字子書,河北省滄縣王寺鎮人[1]。1922年,先生入讀北平高等師範,受學於黎錦熙、劉復、黃侃、楊樹達諸學人。1928年畢業,自暑假留校任錢玄同之助教,並兼任《中國大辭典編纂處》編輯一職[2]。先生自1929年9月發表《劉書新論舉正》(一)[3]之後,數十年間撰寫、發表、出版的論文與著作數以百什計算。其中尤以古典小說和戲曲的整理和研究,最爲學者重視,乃至於案頭書架無不備有其《中國通俗小說書目》、《也是園古今雜劇考》、《論中國短篇白話小說》、《元曲家考略》、《滄州集》、《滄州後集》、《戲曲小說書目解題》、《小說旁證》等著述,以爲參考研究之用。

自上世紀90年代以來,出於對孫楷第先生的緬懷,以及學術界對於20世紀學術研究史的回顧與整理,孫先生的著述及其治學方向與方法等,頗受學術界的關注[4],在不同領域及層

---

① 參見楊鐮《孫楷第傳略》,見《文獻》1988年第2期,第160頁;群忠《高風亮節的圖書館人——孫楷第》,見《圖書館界》1995年第3期,第52頁

② 參見黃克《建立科學的中國小說史學——孫楷第先生晚年"自述"及其他》,《文學遺産》2008年第4期,第153頁。

③ 據目前知見,1929年9月至11月發表的《劉晝新論舉正》一文,是孫楷第先生知見最早的論文。此篇文章分爲三次陸續發表於《國立北平圖書館月刊》,分別爲:第三卷第三號(民國十八年[1929]九月),第317—326頁;第三卷第四號(民國十八年[1929]十月),第467—474頁;第三卷第五號(民國十八年[1929]十一月),第581—593頁。此篇文章,後又改名爲《劉子新論校釋》,由孫楷第先生和王重民主編的《西苑叢書》出版單行本,參見劉脩業《王重民教授生平及學術活動年表(附録《著述目録》)》,《圖書館學研究》1985年第五期,第31頁。1985年和2009年出版的《滄州後集》,也收録此篇文章,詳見《滄州後集》,中華書局,1985年,第424—455頁;《滄州後集》,中華書局,2009年,第290—310頁。

④ 孫楷第先生友人和學生所撰之回憶等文字,於此不録。至於對孫先生的著述進行研究與評述等文章,可參田杉《孫楷第與〈戲曲小說書目解題〉》,《文學遺産》1991年第3期,第13—15頁,收入中國社會科學院《文學遺産》編輯部編《學境:二十世紀學術大家名家研究》,上海古籍出版社,2006年,第214—219頁;周貽白《中國戲劇與傀儡戲影戲:對孫楷第先生〈傀儡戲考原〉一書之商榷》,《民俗曲藝》第23、24期合刊(1983年),第215—255頁;鄭軍健《欲濟滄海有雲帆——孫楷第〈中國通俗小說書目〉簡評》,《廣西師院學報》(哲學社會科學版)1995年第2期,第71—73頁;楊鐮《古典小說戲曲研究的現代第一人孫楷第》,見王瑤主編《中國文學研究現代化進程》,北京大學出版社,1996年,第349—372頁　黃克《通俗小說研究的開山之作——孫楷第〈小說旁證〉》,《文史知識》2001年第6期,第80—84頁;苗懷明《〈金瓶梅〉作者李開先說的首創者當爲孫楷第》,《古典文學知識》2003年第6期,第51—54頁;苗懷明《探索符合古代小說實際的校勘之路——孫楷第古代小說校勘方法淺探》,《古籍整理研究學刊》2003年第4期,第47—50、28頁;苗懷明《孫楷第戲曲文獻研究成就》,見《文獻季刊》2008年第1期,第165—174頁。劉倩《孫楷第與中國通俗小說目録學的建立》,見《文史知識》2006年第6期,第84—91頁;杜海軍《趙琦美校勘雜劇之功及對戲曲文學發展的貢獻——兼論孫楷第說趙琦美於脈望館雜劇校勘無功說》,《中國戲曲學院學報》2007年第4期,第48—51頁;佘來明《孫楷第與中國古典小說文獻學的創立》,《明清小說研究》2009年第2期,第29—40頁。

面對孫先生的學術研究與成就進行評述和考察。近兩年筆者因爲有幸參與執行"香港《星島日報·俗文學》副刊研究出版計劃"[1],撰有論文《孫楷第先生在香港〈星島日報·俗文學〉發表的幾篇文章》[2],乃發現學術界對於孫楷第先生著述的整理與研究稍有不足,始有意以孫楷第先生及其治學爲題,進行長期整理與研究的計劃,以故復與敝館同人余穎欣小姐合撰《孫楷第先生著述年表》[3],希望對孫先生的著述有比較全面的掌握和了解。今歲適逢饒宗頤教授九五嵩壽,中央文史研究館、敦煌研究院與敝館共同主辦"慶祝饒宗頤先生95華誕敦煌學國際學術研討會",乃擬就孫楷第先生的敦煌學研究爲題撰文,爲尊敬的饒宗頤教授祝壽,並請與會專家學者予以賜正。

二、孫楷第先生的敦煌學論文及其版本問題

孫楷第先生在敦煌學方面究竟發表了哪些論文呢?檢閲鄭阿財師、朱鳳玉師主編的《1908—1997敦煌學研究論著目録》一書,計有:

1. 05202《唐代俗講之軌範與其本之體裁》(1937)
   05202《俗講、説話與白話小説》(1957)[4]
2. 05235《讀變文雜識》(1951)
3. 05875《敦煌寫本張議潮變文跋》(1936)
4. 05876《張義潮變文》(1936)
5. 05879《敦煌寫本張淮深變文跋》(1937)[5]

從以上檢閲鄭、朱二位老師主編的《1908—1997敦煌學研究論著目録》一書,大抵可以了解孫楷第先生在敦煌學研究與發表等方面的概況。然而,筆者在與敝館同人余穎欣小姐合撰《孫楷第先生著述年表》一文時,卻意外發現孫先生的敦煌學研究、發表、出版等資料,較

① 本計劃由香港大學饒宗頤學術館鄭煒明主任、山東大學圖書館副研究員關家錚先生、臺灣成功大學中文系陳益源教授及筆者共同執行。詳見李焯芬主編《香港大學饒宗頤學術館五周年特刊》,香港大學饒宗頤學術館,2008年,第22頁。

② 詳見香港大學饒宗頤學術館、臺灣中興大學中文系共同主辦"俗文化與俗文學現代學術研討會"會議論文(2009年6月27日)。修訂後收入龔敏《小説考索與文獻鉤沉》,齊魯書社,2010年,第270—292頁。

③ 該論文宣讀於2010年6月12日"2010年第2回研究所間國際交流學術大會'古文獻研究와國際的協力方案探索'"學術研討會,韓國忠州大學東亞研究所、香港大學饒宗頤學術館、韓國祥明大學韓中文化情報研究所、四川大學俗文化研究所聯合主辦。修訂後收入龔敏《小説考索與文獻鉤沉》,第293—332頁。

④ 此書又後見著録於05427條:"《俗講·説話與白話小説》北京作家出版社(1956)/臺北河洛出版社(1978)/臺北西南書局(1980)。"詳見鄭阿財、朱鳳玉主編《1908—1997敦煌學研究論著目録》,臺北漢學研究中心,2000年,第257頁。臺北西南書局後來又將孫楷第先生的《俗講、説話與白話小説》、向達《唐代長安與西域文明》一書中的《唐代俗講考》、程毅中《關於變文的幾點探索》等輯出合編爲一册出版,詳見向覺民等著《俗講變文與白話小説》,臺北西南書局,1992年。

⑤ 以上諸篇文章的刊載細節,請參鄭阿財、朱鳳玉主編《1908—1997敦煌學研究論著目録》,第248—249、257、276頁。

鄭、朱二位老師所著録的情況複雜。兹就孫先生之敦煌論文先後刊載及編録時間，依次整理並考述如下：

(一)《燉煌寫本張義潮變文跋》(1936)

此篇文章原刊1936年8月27日之天津《大公報·圖書副刊》，同年9月又刊載於《圖書季刊》[1]。檢香港大學馮平山圖書館藏天津《大公報》微卷，因版面模糊，大字仍勉强可辨，小字則不能閱讀。此文後收入《滄州集》，題目仍舊依原刊作"燉煌"，不作"敦煌"[2]。

(二)《唐代俗講之科範與體裁》(1937)

據孫楷第先生所言："我於1933年撰《唐代俗講軌範與其本之體裁》[3](原1936年北京大學小説史講義……)"[4]，1937年，修訂後刊於國立北京大學文科研究所編輯委員會編輯《國學季刊》[5]。1953年，上海棠棣出版《論中國短篇白話小説》時，文章始改名爲《唐代俗講軌範與其本之體裁》[6]。1956年，《論中國短篇白話小説》在篇目、章節次序、文字等相同的情况下，又改名爲《俗講、説話與白話小説》在北京出版[7]。1965年，孫先生在自行編訂出版《滄州集》時

1　詳見《大公報·圖書季刊》第一四五期(1936年8月27日，第十一版)，《1908—1997敦煌學研究論著目録》第05876著録云："《張義潮變文》/《大公報圖書副刊》/145/1936.8.27"，見第276頁。檢香港大學馮平山圖書館藏天津《大公報·圖書副刊》微卷，雖版面比較模糊，然文章題目仍可辨認是《燉煌寫本張義潮變文跋》。此外，同書第05875條著録的《敦煌寫本張議(義)潮變文跋》，"敦煌"原作"燉煌"，詳細發表資料應該是：國立北平圖書館編印《圖書季刊》(中文本)第三卷第三期(1936年9月)，第97—105頁(原書目録作頁97—106，查原文第106頁乃"中華圖書協會出版書籍目録"，非孫楷第先生文章内容)

2　詳見孫楷第《滄州集》下册(1965)，第491—503頁；《滄州集》(2009)，第333—341頁。

3　孫先生自云："余此文草創於1933年，1937年夏，稍潤色之，甫成第一講唱經文篇，而蘆溝橋事變起，遂擱筆不復作。"參見《唐代俗講軌範與其本之體裁》附記，《論中國短篇白話小説》，第137頁；《俗講、説話與白話小説》，第98頁。此文原刊名稱爲《唐代俗講之科範與體裁》，孫先生此處當係誤以改訂後的文章名稱《唐代俗講軌範與其本之體裁》來稱呼。不但孫先生有所誤記，即使後來的學者在稱引此篇發表於1937年《國學季刊》第六卷第二號的文章時，仍然會將《唐代俗講之科範與體裁》誤作《唐代俗講軌範與其本之體裁》，並據1953年以後孫先生修訂的文字論述，詳見林家平、寧强、羅華慶等《中國敦煌學史》，北京語言學院出版社，1992年，第112頁。此舉固爲小事，然既要稱引，則不可不溯本清源，符合學術沿革

4　參見黄克《建立科學的中國小説史學——孫楷第先生晚年"自述"及其他》，見《文學遺産》2008年第4期，第156頁。潘建國在中國國家圖書館曾發現鄭振鐸舊藏孫楷第先生爲"國立北平師範大學"編撰的《中國小説史》講義殘稿，其中"第五篇明之短篇小説集"實即孫楷第先生1931年發表的《三言二拍源流考》一文之内容。其次，潘建國又云："北平師範大學的《中國小説史》課程，曾先後由魯迅及馬廉兩位先生開設，馬廉逝世於1935年2月，孫楷第或是接替馬廉講授者，則其任課時間乃在1935年之後……"詳參潘建國《稀見小説研究史料四種》，見《古代小説文獻叢考》，中華書局，2006年，第367—369頁。據上引潘文文字，可知該册《中國小説史》講義的内容既然收録了孫楷第先生1931年發表的《三言二拍源流考》，則據孫先生所言，佚失不存的講義中的唐代部分，當有此篇《唐代俗講軌範與其本之體裁》(當時應作《唐代俗講之科範與體裁》一名)之内容。其次，孫先生謂《唐代俗講軌範與其本之體裁》是1936年北大小説課程的講義，則在時間上亦與馬廉去世後，由孫先生接手北平師範大學小説史課程亦相吻合。此外，據以上文字推測，疑孫先生當時(1936年)兼任北京大學、北平師範大學兩所學校的小説史課程。

5　詳見孫楷第《唐代俗講之科範與體裁》，《國學季刊》第6卷第2期(1937年6月)，第1—52頁。

6　詳見孫楷第著、王耳編《論中國短篇白話小説》，上海棠棣出版社，1953年，第57—138頁

7　詳見孫楷第著《俗講、説話與白話小説》，作家出版社，1956年，第42—98頁

仍沿用《唐代俗講軌範與其本之體裁》一名[1]。

由以上的考述，可知孫先生此篇文章曾先後由他自行發表、收録在四處不同刊物與著作之中[2]。除篇名有所更改外，内容文字亦有刪訂，詳見下文考述。

(三)《燉煌寫本張淮深變文跋》(1937)

此篇文章原刊《國立中央研究院歷史語言研究所集刊》第七本第三分册[3]，其後收入《滄州集》(1965)，文末標示云："一九三七年原作一九五二年三月重校訂"[4]。2008年出版的《孫楷第集》和2009年新版《滄州集》均收録此篇文章[5]。

(四)《讀變文雜識》(1951)

此篇文章原刊於1951年6月《現代佛學》[6]，後以《讀變文》爲題收入《滄州集》(1965、2009)和《孫楷第集》(2008)[7]。然而，原刊的文字與兩種文集三種版本之間，卻存在著頗爲複雜的情況，尤須辨析。

首先，是兩種《滄州集》(1965、2009)和《孫楷第集》(2008)之間的差異。比對三種版本，始知《滄州集》(1965)和《孫楷第集》(2008)所收録的文章内容文字全部相同，大概是《孫楷第集》(2008)僅依據《滄州集》(1965)重新植字排印，兩者屬於同一系統。《滄州集》(2009)因爲内容文字有所出入，自成一系統。《滄州集》(1965)和《孫楷第集》(2008)於此篇文末均標示"一九三六年 / 1936"。而《滄州集》(2009)卻於文末標示云："一九三五年北京大學講義""原載一九五一年六月《現代佛學》第一卷，第十期，題爲《讀變文雜識》"[8]。先不必考慮1935年和1936年孰是孰非的真確性問題，因爲注明文章出處的繁簡，都對讀者造成信息不夠清晰的問題。《滄州集》(1965)和《孫楷第集》(2008)僅標示"一九三六年"固然存在令讀者不知文章發表原刊物名稱及時間等問題，更不知道原來文章還是在1951年《現代佛學》刊載的〈讀變文雜識〉的基礎上修訂完成。而標示似乎比較詳細的《滄州集》(2009)，卻因資料交待不完整，又對讀者造成困擾。原因有三：

(1)孫先生編撰的"一九三五年北京大學講義"是絶大部分研究人員不能得見的資料，爲

---

① 詳見孫楷第《滄州集》(上册)，中華書局，1965年，第1—60頁；《滄州集》，中華書局，2009年，第1—43頁。

② 此統計尚未包括由他人編輯的專著，如周紹良、白化文編輯的《敦煌變文論文録》(全二册)一書，即收録孫楷第先生的《唐代俗講軌範與其本之體裁》，詳見《敦煌變文論文録》，上海古籍出版社，1982年，第71—127頁。

③ 詳見《國立中央研究院歷史語言研究所集刊》第七本第三分册(1937年)，第385—404頁。

④ 詳見《滄州集》(下册)(1965)，第504—531頁。

⑤ 2009年版《滄州集》於文末標示"一九三七年原作"後又增補"(載國立中央研究院歷史語言研究所集刊第七本第三分册)"等字，詳見《滄州集》(2009)，第361頁。2008年新出版之《孫楷第集》仍依1965年版《滄州集》，不標示原刊物名稱及發表時間，詳見中國社會科學院科研局組織編選《孫楷第集》，中國社會科學出版社，2008年，第452頁。

⑥ 詳見孫楷第《讀變文雜識》，《現代佛學》第1卷第10期(1951年6月)，第3—6頁。

⑦ 詳見《滄州集》上册(1965)，第61—71頁；《滄州集》(2009)，第44—52頁；《孫楷第集》(2008)，第416—426頁。

⑧ 詳見《滄州集》(2009)，第52頁。

求詳實可信,應附書影。否則僅云"一九三五年北京大學講義",年份又與《滄州集》(1965)、《孫楷第集》(2008)不同,如何取信於人?

(2)《滄州集》(2009)與《滄州集》(1965)、《孫楷第集》(2008)以及1951年原載《現代佛學》的内容文字都存在頗大的差異性。究竟《滄州集》(2009)收録的《讀變文》,是在1935年北京大學講義的基礎上修訂,還是以1951年《現代佛學》爲修訂基礎?抑或以《滄州集》(1965)爲基礎?應該更明確交待。

(3)儘管中華書局編輯部在《〈滄州集〉出版説明》云:"從《滄州集》出版,直到去世前,孫楷第先生對已經出版的《滄州集》作了精心校閲,至少在六部《滄州集》原書之上,反復修訂。"[①]乍見之下,以爲全書文字皆經孫楷第先生修訂,其實不然,如書中《竹馬》一文即係據《滄州集》(1965)植字重印,而又無任何文字修訂之一例。因此,即使編輯不能確定孫楷第先生何時修訂此篇文章,《滄州集》(2009)也應該在文末標示注明"重新修訂"字樣,纔不致使讀者産生誤會。因爲,兩種版本三種文集收録的《讀變文》和《現代佛學》原載的《讀變文雜識》之間,確實存在錯綜複雜的情況。

據以上考述,可知孫楷第先生的《讀變文雜識》一文,因爲内容文字屢經修訂,先後形成有四種版本:(1)1935年(或1936年)北京大學講義本;(2)1951年《現代佛學》刊出的《讀變文雜識》本;(3)1965年《滄州集》收入的《讀變文》本;(4)2009年《滄州集》收録《讀變文》的修訂本。除第一種外,其他各本目前都可得見。

以上在鄭阿財師、朱鳳玉師主編的《1908—1997敦煌學研究論著目録》一書基礎上,主要對《唐代俗講之科範與體裁》(1937)、《讀變文雜識》(1951)兩篇存在複雜發表與修訂情況的文章作出考述和辨析。若不計孫楷第先生前後發表和修訂等情況,則孫先生實際撰寫敦煌學文章祇有四篇。

三、孫楷第先生的敦煌變文研究

孫楷第先生在古典小説和戲曲方面的研究成果豐碩,自上世紀30年代開始已飲譽學界,有學者評價他是"古典小説戲曲研究的現代第一人"[②],殊非過譽之詞。職是之故,孫先生在子部、集部以及詩歌等方面的研究、乃至於敦煌學的研究,都往往爲先生在小説戲曲研究的盛名所淹没[③]。固然,孫先生非以敦煌學研究成名,然偶爾涉略其中,亦有所創建,卓然成一家之言,誠屬難能可貴。綜觀孫先生的敦煌學研究,大抵以與小説文體相關的變文研究爲主,其中又可細分爲俗講儀式、以變文證史和變文之義等三類。

---

① 參見孫楷第《滄州集》(2009),第3頁。
② 詳參楊鐮《古典小説戲曲研究的現代第一人孫楷第》,見王瑤主編《中國文學研究現代化進程》,第349頁。
③ 上世紀90年代,因爲著名學者與學術史研究的興起,關於孫楷第先生與敦煌學,方始有學者對孫先生的俗講儀式進行整理和評價。詳參林家平、寧强、羅華慶等《中國敦煌學史》,第111—115頁

(一)俗講儀式

孫楷第先生在《唐代俗講之科範與體裁》(1937)一文序曰:"當向君(達)草《唐代俗講考》一文時,余此文初稿亦寫得數章,曾以稿本與當時在學校講授所用小說史講義若干葉,貢之向君,蒙其採用若干條於文中,而余文論及俗講本體例者,君文則云'孫君曾有長篇解釋,可不必贅'……"[①]檢向達《唐代俗講考》一文,原刊於1934年12月的《燕京學報》第16期,由此可以得知:(1)孫先生早於向達研究俗講,並已撰寫初稿與講義;(2)孫先生於1934年12月前已在大學講授小說史課程;(3)向達曾參考援引孫先生的初稿與講義文字。

1937年原刊的《唐代俗講之科範與體裁》與1953年後修訂的《唐代俗講軌範與其本之體裁》,在文字上頗有出入,諸如1937年的文章《序》云:

> 今釋此諸本,語其流變,判爲四科:
> 一·講唱經文之本
> 二·變文
> 三·唱導與變文
> 四·俗講與後世散樂雜伎之關係[②]

1953年以後的修訂本文字,均改爲"一講唱經文、二變文、三唱導文、四俗講與後世伎樂之關係"[③]。又如1937年《序》云:"此等本余初目之爲'唱經文',向君亦不棄余說,而又據倫敦藏祇燉煌本《溫室經講唱押座文》一題,疑本名'講唱文'。今按:唱經即誦經。唱經乃都講之事,講經乃法師之事,但云唱經,說實未善,今取向君之說而變通之,目曰講唱經文之本。此一體也。"[④]至1953年後諸本增補修訂爲:"此等本余初目之爲'唱經文',向君亦不棄余說,而又據倫敦藏燉煌本《溫室經講唱押座文》一題,疑本名'講唱文'。今按:唱經即誦經。凡講經有法師,有都講。法師主講經,都講主誦經文。命爲'唱經文',其義偏而不全,說實未善。若講唱即宣講之謂。宋贊寧《高僧傳》卷十六《允文傳》稱'文攻相部律宗。淹時寢疾,未遑講唱。'是其例也。講席之設,以法師爲主。言講可以概誦,而徒誦不足以成講。故余今取向君之說而變通之,目曰'講唱經文'。此一體也。"[⑤]以上不厭其煩援引孫先生前後修訂稿之文字

---

① 參見孫楷第《唐代俗講之科範與體裁》,第1頁。1953年以後修訂本之文字近同,茲不贅引。

② 參見孫楷第《唐代俗講之科範與體裁》,第2頁。

③ 詳見孫楷第《論中國短篇白話小說》,第59頁;《俗講、說話與白話小說》,第43頁;《滄州集》(1965),第3頁;《滄州集》(2009),第2頁。

④ 參見孫楷第《唐代俗講之科範與體裁》,第2頁。

⑤ 詳見孫楷第《論中國短篇白話小說》,第58頁;《俗講、說話與白話小說》,第43頁;《滄州集》(1965),第2頁;《滄州集》(2009),第1—2頁。

進行比對,祇爲説明:(1)《唐代俗講之科範與體裁》與《唐代俗講軌範與其本之體裁》二文文字存在較大的差異性;(2)如"唱經文"一詞,孫先生在向達"講經文"的基礎上再行完善,乃定名爲"講唱經文";(3)從前後文字的修訂情況,足見孫先生治學之態度認真、嚴肅。

在孫先生與向達先後撰文研究和切磋之下,俗講儀式乃漸趨完善。固然,透過孫楷第先生《唐代俗講之科範與體裁》與《唐代俗講軌範與其本之體裁》兩篇文字,可見其治學態度與學術思想之變化。然而,要從學術史角度審視、評價俗講儀式的學術價值,仍應以孫先生修訂後的《唐代俗講軌範與其本之體裁》一文立論爲是。關於此點,林家平等所著《中國敦煌學史》已據此文歸納爲三項:

> 第一,繼向達《唐代俗講考》,本文是俗講專題研究的又一重要成果。
>
> 第二,關於俗講的分類,基本是科學的。
>
> 第三,俗講儀式中某些術語概念的詮釋堪稱精當。[1]

有見此三點評價中肯確實,兹不贅文另述。

(二)以變文證史

《燉煌寫本張義潮變文跋》(1936)與《燉煌寫本張淮深變文跋》(1937)兩篇文章,皆係孫先生以變文證史補史之力作。前篇《燉煌寫本張義潮變文跋》,原刊於天津《大公報·圖書副刊》,於同年9月又見刊於國立北平圖書館《圖書季刊》,後又收入《滄州集》(1965/2009)。此文雖輾轉刊載,然檢校各本,未見有文字修訂之痕跡。後一篇《燉煌寫本張淮深變文跋》原刊於《國立中央研究院歷史語言研究所集刊》,至1952年3月又重新校訂,收録於《滄州集》(1965/2009),内容不變,唯文字略有增刪。如原刊"天使"改爲"使臣";"中國人"改爲"漢人"等。其中亦有文字修改較多之處,如原刊文"唐大中以來沙州與河西隴右之關係"一節言及沙州民衆爲吐蕃攻陷後之命運云:"按吐蕃所破州郡,皆毁其城郭廬舍,棄羸老虜壯丁而去……雖勢窮力屈,隸屬吐蕃,而人民固猶是中國之人民……"[2]修訂後爲"按貞元間吐蕃攻涇邠寧慶隴麟等州,所致皆毁其城郭廬舍,棄羸老,虜丁壯而去……雖勢窮力屈,隸屬吐蕃,而漢人固猶是漢人……"[3]於此可見,儘管修訂稿於文字有所增改,然並無影響全文結構和内容。

《張義潮變文》原失名稱,内容首尾不全,孫先生據變文内容及"僕射"一詞,考證云:"此

---

① 詳參林家平、寧强、羅華慶等《中國敦煌學史》,第115頁。

② 詳見孫楷第《燉煌寫本張淮深變文跋》,《國立中央研究院歷史語言研究所集刊》第七本第三分册,第402頁。

③ 詳見孫楷第《滄州集》下册(1965),第529頁;《滄州集》(2009),第359頁。

文所載,皆大中十年左右之事,則文中稱僕射乃指義潮無疑。"①並據此考證將篇名定爲"張義潮變文",而"自孫楷第先生把僕射比定爲張議潮而稱本卷爲《張議潮變文》以來,學界大多遵從其説"②。孫先生將文章略分爲"吐渾吐蕃"、"回鶻吐渾"和"回鶻"等三方面,結合《新唐書》、《舊唐書》及前人研究成果,據變文内容"初步探索了歸義軍政權周邊的吐渾、吐蕃、回鶻等少數民族政權的情況"③。是學術界第一篇研究《張義潮變文》的論文。孫先生在文中説:

> 此燉煌寫本變文,述使主張義潮事,蓋即軍府設齋會時爲義潮所説之本。以事涉本州耳目切近,而史官紀事於邊州例不能詳;故其敷陳讚詠,足以考見當時之事者,較之史籍,反爲詳悉。斯雖斷爛俗文,亦未嘗無裨史學矣。凡此本所記賴史書疏通證明,及史書偶缺賴此本補之者,余私以己意闡發,具説如上。④

從引文可知,孫楷第先生實有以變文補證史事,以史事疏證變文之意義。又因事涉唐史及邊疆史等專業,孫先生此文曾敦請專家指正:"此文草創前後,曾經陳寅恪先生陳援庵先生指導,附書志謝。"⑤是此文不特孫先生用意甚佳,疏證詳密,亦有兩位著名的史學專家爲其指導和把關,殊爲難得。

《張淮深變文》一文亦是殘卷,"無年代,記主人公'尚書'討伐回鶻事……孫楷第先生最早將文中的尚書比定爲張淮深,並定名爲《張淮深變文》。大多數學者均從此説"⑥。此文略分三節:(1)咸通間涼州之克復;(2)唐末甘州回鶻與安西回鶻;(3)唐大中以來沙州與河西隴右之關係。文章主要"推測'克復涼州之役,必是淮深首功';繼而進一步考察了安西回鶻政權與甘州回鶻政權的建立過程及兩個政權的關係,認爲甘州回鶻是'舊河西回鶻部落,非自安西移來者';該文還探討了河西五郡陷蕃的次序和具體過程,首次揭出《元和郡縣志》中沙州於建中二年(781年)陷蕃的記載……"而歸義軍政權得以延續二百年,實因沙州居民係以漢人爲主體,指出歸義軍政權重大意義所在⑦。孫先生亦係研究《張淮深變文》的第一人,其研究方法與《燉煌寫本張義潮變文跋》近同,孫先生云:"兩《唐書》記張義潮事皆甚略……羅振玉《補〈唐書·張義潮〉傳》……亦不著其事跡。今觀此本,則淮深禦敵奏捷及朝廷使命往

---

① 參見孫楷第《燉煌寫本張義潮變文跋》,《圖書季刊》,第101頁;《滄州集》下册(1965),第496頁;《滄州集》(2009),第336頁。

② 參見榮新江《歸義軍史研究:唐宋時代敦煌歷史考索》,上海古籍出版社,1996年,第67頁。

③ 參見郝春文《敦煌文獻與歷史的回顧和展望》,《〈歷史研究〉五十年論文選(20世紀中國歷史學回顧)》中册,社會科學文獻出版社,2005年,第746—747頁。

④ 參見孫楷第《燉煌寫本張義潮變文跋》,《圖書季刊》,第105頁;《滄州集》下册(1965),第502頁;《滄州集》(2009),第340頁。

⑤ 孫楷第《燉煌寫本張義潮變文跋》,《圖書季刊》,第105頁;《滄州集》下册(1965),第503頁;《滄州集》(2009),第341頁。

⑥ 參見榮新江《歸義軍史研究:唐宋時代敦煌歷史考索》,第83頁。

⑦ 參見郝春文《敦煌文獻與歷史的回顧和展望》,第747頁。

還之事,粲然滿帙,不特可補張氏一家之事,且關涉當時邊情國勢,其所贊敘有極足注意者。今參考史籍,證以本文……"[1]是此文亦以史證變文,以變文補史之作。

孫楷第先生原爲小説研究及小説史課程而旁涉變文,乃有《唐代俗講之科範與體裁》與變文講義之編撰。1936至1937年間,忽爾連續撰寫《燉煌寫本張義潮變文跋》與《燉煌寫本張淮深變文跋》兩篇長文,從史學角度論證變文,與其此前所研究的小説、戲曲等方向不相符合,而此後亦僅有《讀變文雜識》一篇據舊講義稿修訂發表,如謂其此兩篇文章僅僅爲學術而研究,殊不可解。細讀孫先生此兩篇文章,每有發揚民族大義之情感性文字貫穿其中,如《燉煌寫本張義潮變文跋》云:"蓋當國者一時之得失,其關於民族之運命者,若是其鉅也。可勝慨哉!可勝慨哉!"[2]又如《燉煌寫本張淮深變文跋》1937年原刊本每有"中國人"之稱呼,並以沙州一地之民繫於中國歷史,而謂"不得以小事目之"。先生此舉是否與陳垣後來撰寫《南宋初河北新道教考》一書之寓意近同?方豪《對日抗戰時期之陳援庵先生》一文曰:"當援庵先生之撰是書也,抗戰已四載,華北盡爲敵有,鐵蹄所至,蹂躪殆遍……援庵先生身處其境,能無感慨?……援庵先生'聚徒訓衆',殆以新教祖自況,而撰本書之宗旨,亦昭然若揭。"[3]孫楷第先生此兩篇文章撰寫發表於1936、1937年間,此時日人已佔有東北,而侵華之跡已見端倪,並於1937年7月7日蘆溝橋正式發動侵華之舉。同年,北平淪陷,孫先生在北平圖書館工作,堅決終止爲日本東方文化協會之《續修四庫全書》撰寫提要。1941年,日本憲兵隊接管北平圖書館,孫先生亦憤然棄職,賦閑在家。從孫先生所表現的民族情感和文人氣節及當時時局推論,先生撰寫此兩篇"歸義軍"文章,似乎未必全然純爲個人學術興趣而發也。

(三)變文之義

關於變文的詞義問題,孫楷第先生曾有《讀變文雜識》(1951)及《讀變文》(1965、2009)的刊載與修訂,其版本情形已見上文考述。1951年《讀變文雜識》謂:"變即神通變化之變",又曰:"非常之事通謂之變。"以文字言則謂變文,以圖相言則謂變相,皆省稱變。孫先生繼續説:"然則變名得名,當由於其文述佛諸菩薩神變及經中所載變異之事,亦猶唐人撰著小説,後人因其所載者係新奇之事而目其文曰傳奇,元以後人作戲曲,因其所譜者新奇之事,亦自目其文曰傳奇也。"[4]先生後來修訂的《讀變文》雖援例詳盡,然解釋變文之義,大抵近同,兹不贅引。孫先生此文乃就漢語變字字義作出文獻考察,並兼及變文、變相和文體等立論,王重民認爲:"從漢語釋義的以孫楷第的《變文之解》爲最好……我認爲孫楷第先生的釋義是正確

① 參見孫楷第《燉煌寫本張淮深變文跋》,《滄州集》(2009),第343頁。
② 參見孫楷第《燉煌寫本張淮深變文跋》,《滄州集》(2009),第341頁。
③ 參見陳援庵《南宋初河北新道教考》,臺北新文豐出版公司,1977年,第9頁。
④ 詳參孫楷第《讀變文雜識》,《現代佛學》,第3頁。

的。他使用的文字雖説簡略,對於基本意義已有足夠的説明。"[1]然而,亦有學者批評此文"忽略了變文歷史發展的内在規律,僅是就唐代變文而論變文,視野未免小了點"[2]。所謂"前修未密,後出轉精",以後人論前人,以今評古,固有許多不合之處。然而,無論是稱譽還是批評,對於孫楷第先生在變文釋義方面自成一家之言的學術事實,都不足以構成影響。

四、結 語

本文以孫楷第先生的敦煌學研究爲題,首先對孫先生在敦煌學發表的論文及其版本進行了整理與考辨。並就考辨所得,進一步就孫先生所撰的《唐代俗講之科範與體裁》、《燉煌寫本張淮深變文跋》、《燉煌寫本張義潮變文跋》、《讀變文雜識》等四篇文章,歸納爲俗講儀式、以變文證史和變文之義等三方面,綜合前賢研究文章,加以評介論述。

榮新江教授在《北京大學與早期敦煌學研究》一文中説:

> 北大學人一般都學有專攻,即使是從事敦煌學研究,那也祇是把敦煌學的研究納入更廣闊的研究範圍之中。敦煌學在北大並不被看做是一門嚴格意義上的學科,而主要是一批材料。學者們雖然在某一時間裏可能專攻敦煌學的某個方面,但其學術研究的基點卻根植於較廣的學術領域,從哲學、文學、語言、歷史、宗教的某一領域出發,來兼統敦煌資料。正是由於他們有較爲廣闊的學術根基,纔能抓住新材料,開拓新學問。[3]

孫楷第先生曾於上世紀30年代中期後於北京大學任教,建國後又於1952年任北大中文系教授、北京大學文學研究所(中國社會科學院文學研究所)研究員等職位,與北大有一定的因緣。儘管,上引榮新江教授的文字固然非專爲孫楷第先生而撰寫,但就孫先生個人的經歷、學術著述乃至於其治學方法等而言,榮文所述内容文字又無一不貼合孫先生。於此,尤見早期學者之學術根基確實廣闊堅實,在面對新材料時的學術觸感之强烈,並能貫通文史哲藝諸學,旁綜博引,乃至於"開拓新學問",我們從孫楷第先生的四篇敦煌學研究,毫無疑問地可以肯定孫先生即是其中之一員。

(中國 香港大學)

---

① 詳參王重民《敦煌變文研究》,《敦煌遺書論文集》,中華書局,1984年,第187—188頁

② 參見李小榮《變文講唱與華梵宗教藝術》,上海三聯書店,2002年,第2頁

③ 參見北京大學中國傳統文化研究中心編《文化的饋贈:漢學研究國際會議論文集(史學卷)》,北京大學出版社,2000年,第338—339頁

略論亞瑟·韋利(Arthur Waley,1889—1966)之敦煌研究

羅　慧

一、前　言

1900年6月,在中國西北内陸的敦煌,一堵封閉近千年的墻被悄然打開,幽暗之中,經卷相疊,珍奇互映;數年之後,其中大量精華相繼落入斯坦因(Aurel Stein, 1862—1943)、伯希和(Paul Pelliot, 1878—1945)之手,遠漂倫敦、巴黎,不但震驚了世界,更就此揭開了百年國際敦煌學術史的波瀾壯闊。

或許暗存因果,也或許僅僅是巧合,20世紀頭二十年,亦恰好是英美知識界、特别是英美文壇的又一輪"中國浪潮"興起之時。其中,以龐德(Ezra Pound, 1885—1972)爲核心的意象派(Imagism)詩歌漸成風勢,而其倡導之自由體的利落簡潔對現代英語文學影響甚遠,卻是直接來自對中國古典詩文的譯讀或誤讀[1]。

而在這兩股並行的時代大潮中,漢學家亞瑟·韋利(Arthur Waley,又譯作魏理、魏禮、魏雷等)都是無法回避的人物。作爲享譽至今的一代中日文學翻譯宗師,其所翻譯的《源氏物語》(*The Tale of Genji*)、《中國詩篇》(*Chinese Poems*)、《詩經》(*The Book of Songs*)、《西游記》(*Monkey*)等膾炙人口,廣受西方讀者歡迎[2];而又因曾任職於大英博物館(British Museum)之東方圖畫與寫本部(Sub-Department of Oriental Prints and Drawings),他亦是少數有機會接觸到斯坦因所獲敦煌絹紙繪畫全部藏品的學者,更是西方敦煌俗文學翻譯研究、乃至敦煌宗教研究的先驅[3]。

1　龐德曾據美國日本學家恩内斯特·費諾羅薩(Ernest Fenollosa, 1853—1908)所遺手稿而創作有詩集《神州集》(*Cathay*, 1915),轟動一時。龐德及韋利等人之中國詩英譯或改寫在英美、特别是美國現代詩運動中之地位與作用早有專文論述,此處不贅。參見趙毅衡《遠游的詩神:中國古典詩歌對美國新詩運動的影響》,四川人民出版社,1985年;《詩神遠游:中國如何改變了美國現代詩》,上海譯文出版社,2003年。

2　當代美國著名漢學家、翻譯家葛浩文(Howard Goldblatt)曾撰文批評韋利的翻譯往往爲求照顧普通讀者的興趣而在對原著的忠實度方面作出妥協,但仍首肯其對於中國文學翻譯的卓越貢獻和深刻影響;見Howard Goldblatt: "Why I hate Arthur Waley? Translating Chinese in a Post-Victorian Era", *Translation Quarterly*, Nos. 13 & 14, Hong Kong: The Hong Kong Translation Society, 1999, pp.33-47.

3　見榮新江《敦煌學對歐美東方學的貢獻》,《敦煌學十八講》,北京大學出版社,2001年,第152—153頁;榮新江《略談敦煌學研究對歐美漢學的貢獻》,《敦煌學新論》,甘肅教育出版社,2002年,第116頁。

韋利以知識淵博、興趣廣泛著稱[①]。儘管早在1959年即有有心人著手編撰其著作目録[②]，要對這樣一位大師的其人其貢獻做出系統研究，仍實非易事[③]。而中國學界主要關注韋利對中國古典詩歌、小説及《論語》、《道德經》等思想經典的翻譯評介上[④]；近年來亦有學者開始關注其與20世紀英美現代主義（Modernism）運動的關係[⑤]。然而韋利作爲一代敦煌學大家的成就，往往被人忽視，或僅被寥寥數筆帶過[⑥]。爲此，本文擬從韋利之生平和敦煌學著作入手，梳理韋利和敦煌之間的因緣，亦爲海外敦煌學術史整理聊獻綿力。慮及篇幅關係，本文主要對韋利研究内容成果做出簡要陳述，而其中得失則不得不從略，留待有關專家學者作進一步探討。

二、韋利其人與敦煌

韋利雖身爲聞名遐邇的漢學家，卻終身不曾踏足中國的土地，據説他本人寧願以此保存心中對其所熱愛的古代中國的幻想[⑦]。然而他與敦煌的結緣，與其説是他本人的選擇，則更像是命運的安排[⑧]。

韋利1899年生於英國，原名亞瑟・戴維・施洛斯（Arthur David Schloss），其父爲德裔猶

---

① John de Gruchy: "Towards a Study of Arthur Waley and China"，《鹿児島純心女子短期大学研究紀要》第38號（2008年），第247—254頁。

② 即 Francis A. Johns: "A Preliminary List of the Published Writings of Dr. Arthur Waley", *Asia Major*, Vol. VII, London: Lund Humphries, 1959, pp.1-10. 弗朗西斯・約翰斯（Francis A. Johns）爲美國新澤西州立大學（Rutgers New Jersey State University）圖書管理員，此文後被擴充成 *A Bibliography of Arthur Waley* 一書出版（New Brunswick: Rutgers University Press, 1968），而該書於1988年再版（London: Athlone Press）時，又有進一步補充。然據陳萬成《亞瑟・韋利（Arthur Waley, 1889—1966）》一文，此目亦偶有疏闕（載陳氏《自西徂東：中外文化交流史叢稿初編》，香港嘉業堂，2008年，第201頁）。

③ 近年來關於韋利的研究專著僅有 John Walter de Gruchy 之 *Orienting Arthur Waley: Japanism, Orientalism, and the Creation of Japanese Literature in English*, Honolulu: University of Hawaii Press, 2003；該著主要討論韋利對日本文學的譯介。而在此之前亦僅有兩篇未出版的博士論文以韋利爲題，即 Ruth Perlmutter 之 *Arthur Waley and His Place in the Modern Movement between the Wars*, University of Pennsylvania, 1971；及 Chi-yiu Cheung 之 *Arthur Waley: Translator of Chinese Poetry*, University of Southern California, 1979.

④ 如熊文華《韋利：出類拔萃的翻譯家和漢學家》，見其《英國漢學史》，學苑出版社，2007年，第116—126頁；又如張敏慧《韋利及其楚辭研究》（碩士論文，臺灣雲林科技大學，2007年），等等。

⑤ 參見程章燦《魏理的漢詩英譯及其與龐德的關係》，《南京大學學報》2003年第3期，第132—148頁；程章燦《魏理與布盧姆斯伯里文化圈交游考》，《中國比較文學》2005年第1期，第132—148頁。程章燦《東方古典與西方經典——魏理英譯漢詩在歐美的傳播及其經典化》，《中國比較文學》2007年第1期，第31—45頁。

⑥ 日本学者川口久雄曾有《アーサー・ウェイリーの生涯を貫く敦煌研究》（《阿瑟・韋利——持續一生的敦煌研究》）一文，回憶韋利一生成就及二人之間的交往，並稱韋利"一生關心敦煌資料的研究"，但對韋利的敦煌研究，並未作專門探討。見［日］川口久雄《西域の虎：平安朝比較文学論集》，東京吉川弘文館，1974年，第270—279頁。後另有袁婷《魏禮與敦煌絹畫研究》（《敦煌學輯刊》2010年第2期，第104—112頁）一文，論及韋利敦煌繪畫研究。

⑦ （美）史景遷（Jonathan D. Spence）著，夏俊霞等譯《阿瑟・韋利》，《中國縱橫：一個漢學家的學術探索之旅》，上海遠東出版社，2005年，第381—391頁；參考英文原作："Arthur Waley", *Chinese Roundabout: Essays in History and Culture*, New York: W. W. Norton, pp.329-336.

⑧ 韋利生平於 Perlmutter 論文中有詳盡記録。中文文獻方面有程章燦《阿瑟・魏理年譜簡編》，載《國際漢學》第11輯，大象出版社，2004年，第16—37頁。

太人後代,其母爲英國人[1]。施洛斯家族頗爲殷實,然彼時猶太人在英國社會中處於"既非東方人,亦非西方人"的尷尬地位。有學者認爲,這種處境,在某種程度上促使韋利日後發展出一種對"作爲(西方文明)局外人的東方"的同情和理解;而1914年,第一次世界戰爭的爆發,使得"施洛斯(Schloss)"這一源於德語的姓氏變得不受歡迎,韋利及兄弟改隨母姓"韋利(Waley)",進一步加深了這種影響[2]。

韋利自小便嶄露出色的語言和文學天分,十歲前即開始寫詩,十四歲(1903年)入讀著名的拉格比公學(Rugby School),在此接受了嚴格的古典學及語言學訓練;十八歲(1907年)時,他獲得劍橋大學的古典學獎學金,進入劍橋大學國王學院(King's College, The Cambridge University)就讀。其时國王學院的院長爲著名政治哲學學家、教育家狄金森(Goldsworthy Lowes Dickson,1862—1932),後與韋利私交甚厚[3]。狄氏爲著名的"熱愛中國者",其《一個普通中國人的來信》(*Letters from John Chinaman*,1901),控訴庚子事變西方對中國的貪婪掠奪,對韋利等一干學生影響至深[4];韋利後曾表示理解並同情中國人對斯坦因、伯希和等人的痛恨[5],想與狄氏的言傳身教不無關係。

韋利本希望在畢業後成爲大學教員,但其優等考試(Tripos)成績不佳,無法留校任教。後因機緣巧合,於1913年進入大英博物館,任職助理館員(Assistant Keeper)[6]。在其工作申請書中,韋利寫道他可"閱讀意、荷、葡、法、德、西六種語言,能以後三種語言流利對話";同時,亦"通曉希伯來文、梵文、希臘文與拉丁文"[7]。韋利入職博物館後不久,東方圖畫與寫本部正式成立;1915—1929年間,韋利一直在主任賓揚(Laurence Binyon,1869—1943)領導下工作;主要負責爲館藏的中日繪畫、尤其是斯坦因所獲敦煌遺畫編目[8]。爲了看懂藏品上的

---

① Ruth Perlmutter, *Arthur Waley and His Place in the Modern Movement between the Wars*, p.3.

② John Walter de Gruchy, "Chapter Two: Arthur Waley", *Orienting Arthur Waley: Japanism, Orientalism, and the Creation of Japanese Literature in English*, pp.34-63.

③ Ruth Perlmutter, *Arthur Waley and His Place in the Modern Movement between the Wars*, pp.3-5. John Walter de Gruchy, *Orienting Arthur Waley: Japanism, Orientalism, and the Creation of Japanese Literature in English*, pp.34-63.

④ Alan and Veronica Palmer, *Who's Who in Bloomsbury*, New York: St. Martin's Press, 1987, pp.42-43. 趙毅衡《狄金森:頂戴花翎的劍橋院長》,《對岸的誘惑:中西文化交流人物》,知識出版社,2003年,第166—170頁。John Walter de Gruchy, *Orienting Arthur Waley: Japanism, Orientalism, and the Creation of Japanese Literature in English*, p.38.

⑤ Arthur Waley, "The Discovery and Nature of the MSS", *Ballads and Stories from Tun-huang*, London: George Allen & Unwin, 1960, pp.236-242: "I think the best way to understand their feelings on the subject is to imagine how we should feel if a Chinese archaeologist were to come to England, discover a cache of medieval MSS at a ruined monastery, bribe the custodian to part with them, and carry them off to Peking."

⑥ Arthur Waley, "Introduction to A Hundred and Seventy Chinese Poems (1962 Edition)", in Ivan Morris ed., *Madly Singing in the Mountains: An Appreciation and Anthology of Arthur Waley*. London: George Allen & Unwin, 1970), pp.131-137.

⑦ Ruth Perlmutter, *Arthur Waley and His Place in the Modern Movement between the Wars*, p.12.

⑧ David Hawkes, "Obituary of Dr. Arthur Waley", *Asia Major*, Vol.12, Part 2 (1966), pp.143-147. Basil Gray, "Arthur Waley at the British Museum", in Ivan Morris ed., *Madly Singing in the Mountains: An Appreciation and Anthology of Arthur Waley*, pp.37-44.

文字和印章，韋利即在此時開始自學中、日文，刻苦研讀大量漢學典籍，進而發現並開始翻譯中文詩歌①。可以毫不誇張地説，敦煌遺畫正是造就了一代漢學大家和譯壇泰斗的因緣所在。

1929年，韋利以身體健康不佳的緣故，自博物館退休②。此時他已是東方研究方面的著名學者③。此後，韋利便專心從事研究與寫作，再無擔任任何正式職務④。他對接替劍橋大學東亞系講座教授的席位不感興趣⑤，但在1944—1948年間擔任倫敦大學亞非學院（School of Oriental and Africean Studies, London University）的客座講師（Panel of Additional Lecturers）；1948—1958年間任亞非學院的中國詩歌名譽講師（Honorary Lecturer Chinese Poetry）。1945年，韋利獲選劍橋大學國王學院榮譽院士（Honorary Fellow）及英國社会科学院（British Academy）院士；1952年獲大英帝國司令勛章（Commander of the Order of the British Empire, C.B.E.）；1953年獲牛津榮譽文學博士學位，並獲女王詩歌獎章（Queen's Medal for Poetry）；1956年獲封榮譽勛位（Companion of Honour）；1959年獲日本政府授予勛瑞寶章（The Order of Merit of the Saered Treasure）；1965年獲選日本學士院（Japan Academy）榮譽院士⑥。韋利於1966年去世，享年七十七歲。他一生著作頗豐，共著書四十種，翻譯中、日文化著作四十六種，撰寫文章一百六十餘篇⑦。

縱觀韋利的一生，在博物館工作十六年無疑具有舉足輕重的位置：這十數年與東方珍藏的朝夕相對，非但爲他日後的學術研究打下了良好的基礎，也爲他退休後的生活提供了保障⑧。大英博物館所藏敦煌遺畫既是韋利學術生涯的起點，也爲他的藝術、文學、思想等多方面的研究，都打上了獨特的烙印。

三、韋利與敦煌佛教艺术

已知韋利最早關於敦煌的論述1919年2月發表於著名藝術刊物《柏林頓收藏家雜志》

---

① Arthur Waley, "Introduction to A Hundred and Seventy Chinese Poems (1962 Edition)", in Ivan Morris ed., *Madly Singing in the Mountains: An Appreciation and Anthology of Arthur Wale*, pp.131-137.

② Ruth Perlmutter, *Arthur Waley and His Place in the Modern Movement between the Wars*, p.18.

③ 胡適在1926年寫給泰戈爾秘書恩厚之（L.K. Elmhirst）夫婦的英文信件中提到韋利，稱其爲"最有資格書寫中國的人"，可見其影響。該信收於梁錫華編譯之《徐志摩英文書信集》，臺北聯經出版事業公司，1982年，第142頁。

④ 1929年後，韋利僅在二戰期間曾短暫受聘於英國情報局，負責審查日語電訊工作。David Hawkes, "Obituary of Dr. Arthur Waley", *Asia Major*, Vol.12, Part 2 (1966), pp.143-147.

⑤ 韋利本人對此回應爲"我情願死了好"（"I would rather be dead"）。見Ivan Morris, "The Genius of Arthur Waley", in Ivan Morris ed., *Madly Singing in the Mountains: An Appreciation and Anthology of Arthur Waley*, p.85.

⑥ Ruth Perlmutter, *Arthur Waley and His Place in the Modern Movement between the Wars*, pp.18-19. David Hawkes, "Obituary of Dr. Arthur Waley", pp.143-147. 程章燦《阿瑟·魏理年譜簡編》，《國際漢學》第11輯，第16—37頁。

⑦ Francis A. Johns, *A Bibliography of Arthur Waley, Second Edition*, London: Athlone Press, 1988.

⑧ Ivan Morris ed., "Arthur Waley in Conversation – BBC Interview with Roy Fuller", *Madly Singing in the Mountains: An Appreciation and Anthology of Arthur Waley*, pp.138-151.

(*The Burlington Magazine for Connoisseurs*)①。這是一篇題爲《大英博物館版畫室最新所獲敦煌畫稿》("Recent Acquisitions for Public Collections - VII. A Sketch from Tun-huang - British Museum, Print Room, Stein Collection")的短文,附圖介紹了斯坦因藏品中的一幅白畫②。這篇文章不到四百字,於繪畫的内容寥寥數筆帶過,卻以整段介紹倒書於圖畫之上的文字,即歸義軍節度使曹元忠及其夫人潯陽翟氏抄寫佛經、修繕彌勒佛像,及翟氏爲工人親手造食之事。這在當時不啻爲相當領先的學術成就,對於一個其時年僅三十歲、學習漢文僅六年(且幾乎完全依靠自學)的青年來説,實是難能可貴。該文雖短,但也顯露出這位年青學者在治學上的傾向,即對文字和文獻的倚重③。而這一特質,在他其他與敦煌有關的著作中,亦不時可見。

韋利對敦煌藝術研究的貢獻以佛教圖像研究(Buddhist iconography)爲主,主要見於以下三部著作:

1. 斯坦因《西域考古圖記》(*Serindia: Detailed report of Explorations in Central Asia and Westernmost China*, 1921)

1906—1908年間,斯坦因在其第二次中亞探險中發掘了古樓蘭遺址,並探訪了敦煌莫高窟,捲走大量文物。1909年1月,這批文物安全運抵大英博物館,有一百箱之多,斯坦因本人亦稱之"豐富過頭"④。其中即包括其從道士王圓籙手中低價購回的敦煌藏經洞寫卷印本古籍二十四箱,佛畫、織繡品等五箱⑤。如此數量及内容都異常豐富的藏品,無論文物保護還是鑒定編目,都是十分艱巨的任務。1910年起,伯希和、沙畹(Édouard Chavannes, 1865—1918)等十八位不同領域的專家學者加入了研究隊伍⑥。敦煌千佛洞繪畫及題辭的整理研究本由沙畹的學生佩特魯奇(Raphael Petrucci, 1872—1917)負責,但佩氏不幸於1917年英年

---

① Arthur Waley, "Recent Acquisitions for Public Collections VII. A Sketch from Tun-huang - British Museum, Print Room, Stein Collection", *The Burlington Magazine for Connoisseurs*, Vol.34, No.191 (Feb., 1919), pp.55-54. 該雜志創刊於1903年,至今仍有出版(見其官方網站:http://www.burlington.org.uk/)。

② 韋利在該文中並未注明該畫編號,實爲Ch.00207,現藏大英博物館;Arthur Waley, "LXXVII. Horse and Two-Humped Camel", *A Catalogue of Paintings Recovered from Tun-huang by Sir Aurel Stein*, London: Printed by order of the Trustees of the British Museum and of the Government of India, 1931, pp.112-113.

③ 事實上,同時代的學者多認爲韋利對繪畫題辭印章的興趣比圖畫本身更甚(見Michael Sullivan, "Reaching Out", in Ivan Morris ed., *Madly Singing in the Mountains: An Appreciation and Anthology of Arthur Waley*, p.108)。韋利對該段文字之解讀基本準確,但其稱該卷文字早於書畫之説則有誤(見Roderick Whitfield, "Plate 56: Tribute Horse and Camel", *The Art of Central Asia: The Stein Collection in the British Museum*, Tokyo: Kodansha, Vol.II, pp.333-334)。

④ Aurel Stein, "Introduction", *Serindia: Detailed Report of Explorations in Central Asia and Westernmost China*, Delhi: Motilal Banarsidass, 1921, Vol. I, pp.[vii-xxi].

⑤ Aurel Stein, *Serindia: Detailed Report of Explorations in Central Asia and Westernmost China*, Vol.II, p.825.

⑥ (英)珍妮特·米斯基(Jeannette Mirsky)著,田衛疆等譯《斯坦因考古與探險》(*Sir Aurel Stein: Archaeological Explorer*),新疆美術攝影出版社,1992年,第338—339頁。

早逝時,其工作尚未完成。韋利即在此時開始介入敦煌遺畫的整理編目工作[①]。根據斯坦因《西域考古圖記》之前言所述,該書"供奉題記"(Votive Inscription)部分爲韋利負責接替[②],即附録E中所録佩特魯奇之《敦煌繪畫——供養人物》("Les Peintures de Touen-Houang: Les Donateurs")一文,由韋利"核對所有榜書題記之轉録與解讀",並"提出多個修改意見"[③]。

《供養人物》一文描述分析了二十餘幅敦煌供養人或佛畫像;文章開頭即指出要研究這些畫像,首先應通過榜書研究敦煌地區的情況。而結尾點明,以這些畫卷觀之,千佛洞及當地之佛教信仰"並未免除迷信和夢想的雜質"[④]。不論這些觀點是佩特魯奇之先知先覺,還是韋利考證所得之深思熟慮,此"生死合作"之成果都顯示了韋利學養之深厚,已可與時代頂尖之漢學家比肩。

2.《中國繪畫研究導論》(*An Introduction to the Study of Chinese Painting*, 1923)

在此書初版之前,韋利已出版有《中國詩歌一百七十首》(*One Hundred and Seventy Chinese Poems*, 1918)、《詩人李白》(*The Poet Li Po, A.D. 701—762*, 1919)等中國古典詩詞翻譯、研究共四種,《日本和歌》(*Japanese Poetry – The Uta*, 1919)、《日本能劇》(*The Nō Plays of Japan*, 1921)等日本文學翻譯,以及《大英博物館東方圖畫與寫本部藏品之中國藝術家人名索引》(*An Index of Chinese Artists Represented in the Sub-department of Oriental Prints and Drawings in the British Museum*, 1922)、《禪宗與藝術》(*Zen Buddhism and Its Relations to Art*, 1922)等藝術著作[⑤]。這些著作引起了學界和普通讀者的注意。《中國繪畫研究導論》一經發表,即引來著名漢學家翟林奈(Lionel Giles, 1875—1918、又譯作翟爾斯、小翟理斯等)[⑥]及藝術家、藝術評論家羅傑·弗萊(Roger Fry, 1866—1934)[⑦]的評論,兩人均給於此書以極高評價。

韋利在開篇《序言》("Preliminary")中即聲明,該書爲"系列研究論文",而非"一般的泛泛調查";其内容很大部分是"有關中國藝術傳統、美學、品位的歷史",以及"中國早期文明史概要"[⑧]。事實上,該書涵括了自漢代至兩宋的千年時空,用力於整理中國早期歷史和藝術文

---

① Aurel Stein, *Serindia: Detailed Report of Explorations in Central Asia and Westernmost China*, Vol.III, p.1394.

② Aurel Stein, "Introduction", *Serindin: Detailed Report of Explorations in Central Asia nnd Westernmost China*, Vol.I, pp. vii-xxi.

③ 據斯坦因在該文開篇附言所述,佩特魯奇該文草稿初作於1913年;韋利提出的修改意見曾獲沙畹首肯。參見Aurel Stein, *Serindia: Detailed Report of Explorations in Central Asia and Westernmost China*, Vol. III, p.1394.

④ 該文以法文寫作,見Aurel Stein, *Serindin: Detailed Report of Explorations in Centrnl Asia and Westernmost China*, Vol. III, pp.1394-1400. 參中國社會科學院考古研究所主持翻譯之該書中文譯本《西域考古圖記》第三卷,廣西師範大學出版社,1998年,第808—809頁。

⑤ Francis A. Johns, *A Bibliography of Arthur Waley*, *Second Edition*, pp.3-28.

⑥ Lionel Giles, "Review to An Introduction to the Study of Chinese Painting by Arthur Waley". *Bulletin of the School of Oriental Studies*, University of London, Vol.3, No.2 (1924), pp.365-370.

⑦ Roger Fry, "Review to An Introduction to the Study of Chinese Painting by Arthur Waley", *The Burlington Magazine for Connoisseurs*, Vol.44, No.250 (Jan., 1924), pp.47-48.

⑧ Arthur Waley, *An Introdaction to the Study of Chinese Painting*, London: Ernest Benn, 1923, p.3.

獻,著重於繪畫與古典詩詞、哲學的互動聯繫[①]。

《導論》一書共十八章,敦煌藝術在其中佔有很重份量,亦爲該書亮點。其第七章《六朝:北魏胡人及其藝術》(“The Six Dynasties: The Wei Tartars and Their Art”)中談及北魏時期佛教的發展和鳩摩羅什之來華、並探討此段大歷史背景下雲岡石窟、敦煌千佛洞的誕生歷史,以及兩者藝術風格、表現内容之異同[②]。

第十章《敦煌繪畫》(“The Tun-huang Paintings”)[③]專章則論述唐代之敦煌藝術,主要探討大唐西進及吐蕃勢力北擴對敦煌佛教藝術風格本土化的影響,闡述斯坦因所藏之大量佛教畫卷所表現的淨土宗之阿彌陀佛信仰,同時亦指此信仰流派在同期中國其他地區已不再盛行,即敦煌與中國其他地區之間的佛教發展存在差異。後期的藥師佛信仰和敦煌佛像造型的中土化、世俗化也被提及。值得一提的是該章注意到敦煌寫卷俗文學與畫卷乃至佛教宗派之間的聯繫,簡介了S.2204上所載《太子贊》,並録有同卷《十無常》的片段翻譯[④]。此處可謂昭示著韋利對敦煌研究的興趣由藝術轉向俗文學(韋利的敦煌文學研究詳見後文探討)。

此外,第十一章《山水畫》(“Landscape Painting”)“单色畫”(“Monochrome Painting”)一節[⑤]中,爲闡述王維對山水畫發展之貢獻,曾簡單提及中國白畫(*po-hua*, “plain drawings”)的發展來由以及其對後世山水水墨畫的影響[⑥],並以伯希和所獲敦煌觀音繪像爲轉折點[⑦],説明演變的過程。此應是最早注意到敦煌之白畫/墨畫在研究中國書畫發展史之重要性的西方漢學文獻之一[⑧]。

總體而論,《導論》一書亦有錯謬之處;但當時此類研究還處於空白階段,實不足爲怪[⑨];

---

① Lionel Giles, “Review to An Introduction to the Study of Chinese Painting by Arthur Waley”, p.365. Basil Gray, “Arthur Waley at the British Museum”, pp.40-41.

② Arthur Waley, *An Introduction to the Study of Chinese Painting*, pp.77-87.

③ Arthur Waley, *An Introduction to the Study of Chinese Pninting*, pp.123-134.

④ 二贊文之原文内容參見任半塘編《敦煌歌辭總編》,上海古籍出版社,1987年,第800—803、1081—1088頁。

⑤ Arthur Waley, *An Introduction to the Study of Chinese Painting*, pp.145-150.

⑥ 韋利認爲,以白畫起稿雖爲典型的佛教藝術技巧,但其在中國的歷史應遠早於佛教東傳之前。而水墨畫的發展分三步,即:第一、白描畫稿的出現;第二、以墨色濃淡爲表現手法的出現;第三、潑墨技巧的出現,而此第三步與王維有關。

⑦ Arthur Waley, *An Introduction to the Study of Chinese Pnintíng*, p.146: “…The next step was the addition of ink washes of varying intensity to indicate contours and folds. This is exemplified by an Avalokiteśvara brought back from Tun-huang by Professor Pelliot. In addition to the light diluted ink there are touches of drier ink and also of light red; but, substantially, the picture is a mo-hua, ink-painting, and though it belongs to the end of the T'ang Dynasty, it is probably the earliest of its kind that survives.”

⑧ 韋利書中並無明確提出“敦煌白畫”這一名詞,亦無涉及其藝術風格之發展歷史,乃爲一憾。此方面空白需待數十年後,饒宗頤《燉煌白畫》(*Peintures Monochromes de Dunhuang* [*Dunhuang bnihua*] : *Manuscrits Reproduits en Facsimilé, d'apres les Origin*, Paris : École Française d'Extreme-Orient, 1978)之出版,方纔填補。參見饒宗頤《燉煌白畫》,香港大學饒宗頤學術館,2010年重印版。

⑨ Arthur Waley, *An Introduction to the Study of Chinese Painting* , London: Ernest Benn, 1923, p.3. Lionel Giles, “Review to An Introduction to the Study of Chinese Painting by Arthur Waley”, pp.367-370.

而時英美所見之中國繪畫多半自日本轉折而來,質量參差[1],再考慮到韋利本人當時的學術研究興趣,其構成在今天的中國讀者眼中可能會有些奇怪[2]。作者亦很謙虚地指出,此書各方面可能存在不足[3]。但這本書的開創之功不容抹煞。1958年,此書在美國再版,當地評論界仍給予熱烈歡迎,並指出韋利該著尚未過時,"仍能解答很多問題"[4]。而其對敦煌藝術的研究,氣勢恢弘,著眼細密,或論或考,始終不離"文化"二字。這證明時年三十四歲的韋利,在學術思想上已臻成熟。

3.《斯坦因所獲敦煌繪畫目録》(*A Catalogue of Paintings Recovered from Tun-huang by Sir Aurel Stein*, 1931)

此即斯坦因第二次中亞之行所獲敦煌遺畫之正式目録。該目出版兩年之前,韋利即已從大英博物館退休,但仍堅持完成編目,並參與了出版過程。韋利的舊上司賓揚爲該書作序。賓揚在序中指出,1918年,按考察前所簽的資助協議,這批繪畫被大英博物館與印度政府之間瓜分。在此之前,所有文物已被編目,且進行了圖畫題記的翻譯工作。而這批文物的描述工作,亦早已由洛里默小姐(Miss Lorimer)[5]完成,並已在斯坦因《西域考古圖記》卷二之附録E中發表[6]。而據韋駝(Roderick Whitfield)於《中亞藝術:大英博物館藏斯坦因所獲敦煌藏品》(*The Art of Central Asia: The Stein Collection in the British Museum*)中所述,該批文物實際分割於1919年,但在此之後,部分歸於印度德里中亞文物博物館(Museum of Central Asian Antiquities, Delhi)的文物仍在倫敦保留了好幾年;而韋利1924年開始著手編寫該目時,亦能接觸到"印藏"敦煌遺畫之實物[7]。此目耗時數年方得以出版,其中曲折艱辛,不難想像。

爲了方便"研究圖畫實物的學者",該目分爲"大英博物館藏"與"印度德里博物館藏"兩部分;其中,"大英博物館藏"分目編録有藏品二百八十二項,"印度德里博物館藏"分目二百七十二項,總五百五十四項。"大英博物館藏"部分的編目次序依據東方圖畫與寫本部收藏編目,印度部分則依據斯坦因原始編號[8]。目中所録遺畫均賦標題,繼而以對圖像的詳細描述,如圖像典出有處,則盡之以窮考;後附以圖畫用色及大小尺寸;所有中文題記均以宋體字録

---

① Sherman E. Lee, "Review to An Introduction to the Study of Chinese Painting by Arthur Waley", *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, Vol.17, No.3 (Mar., 1959), pp.390-391.

② 譬如該書不時提到日本繪畫與不同時代的中國繪畫之間的相似或相異之處;又如書中收有大量古詩的翻譯。

③ Arthur Waley, *An Introduction to the Study of Chinese Painting*, p.8.

④ Sherman E. Lee, "Review to An Introduction to the Study of Chinese Painting by Arthur Waley", pp.390-391.

⑤ F. M. G. 洛里默小姐(1883—1967)是斯坦因多年的秘書和得力助手,她雖没有大學學位(當時英國大學不收女學生),卻是那個年代罕有的從事敦煌與中亞研究的女性。其生平見:Helen Wang, "Stein's Recording Angel: Miss F. M. G. Lorimer", *Journal of the Royal Asiatic Society, Third Series*, Vol.8, No.2 (Jul., 1998), pp.207-228.

⑥ Laurence Binyon, "Preface", To: Arthur Waley: *A Catalogue of Paintings Recovered from Tun-huang by Sir Aurel Stein*.

⑦ Roderick Whitfield, "Introduction", *The Art of Central Asia: The Stein Collection in the British Museum*, Vol.1, pp.9-15.

⑧ Laurence Binyon, "Preface", To: Arthur Waley: *A Catalogue of Paintings Recovered from Tun-huang by Sir Aurel Stein*.

出,並加以翻譯[1]。然而此書並無附圖,因此目所述"最重要的繪畫已在斯坦因《千佛洞》(*The Thousand Buddhas: Ancient Buddhist Paintings from the Cave-Temples of Tun-Huang on the Western Frontier of China*)中刊出",故衹在各項藏品後注明刊載之處[2];這不能不説是一個非常大的遺憾。

在目録之前,韋利附撰有一篇長達五十二頁的前言[3]。這篇前言具有鮮明的韋利風格,在簡短地介紹文物材質、斷代依據、畫家身份、繪畫風格、使用顔料等之餘,而在圖像研究方面,則不吝筆墨,於敦煌遺畫所示佛教内容方面,用力尤甚[4]。與此同時,韋利更注重佛教東傳的歷史,基於圖像,廣泛徵引古今文獻,以論述印傳佛教與本地信仰接觸之後逐步世俗化、本土化的特點,有關"僞經"("Apocryphal Sutra")的問題也有涉及。佛教圖像主題與題記、俗文學的歷史演進關係被進一步提及。值得一提的是其設有"服飾"("Costume")一節,提及供養人頭飾之演變與大歷史背景。韋利深厚的日本研究素養在文中發揮了重要的作用,圖畫風格與日本藝術不時比較,而日本學文獻及當時最新日文學術成果亦被大量引用參考。筆者以爲,這篇前言很大程度上可以看做是前述《中國繪畫研究導論》之第七、第十章有關内容的擴展和深入探討。

《目録》刊行不久,伯希和即於《通報》(*T'oung Pao*)發表長評,稱韋利堪爲"探索中國佛教文獻與遺畫中文題記"之理想人選,並稱贊此目"有所斷言皆不無(歷史)文獻出處",並譽此目爲"遠東佛教圖像研究之里程碑"、"熱心(敦煌研究)者之案頭必備",同時亦熱心提供了長達三十頁的糾錯或探討[5]。翟林奈緊接著亦撰以專文評論,指出"辨識殘缺模糊中文題銘"之艱辛,而又指出韋利之精於"佛教、東方美術、中文"使得他得以完成該項艱巨任務;但翟氏同時亦毫不留情面地指出,該書"過於粗心,印刷錯誤太多",亦在伯希和前評的基礎上另貢獻了一百餘項訂正建議[6]。然而瑕不掩瑜,著名中國藝術史專家葉慈(W. Perceval Yetts,1878—1957)曾贊此目成就之高,"衹有沙畹之龍門碑銘翻譯可以比肩"[7]。而時至今日,在諸多圖録業已出版之後,仍有學者指出,此目"很具參考價值"[8]。

---

① Lionel Giles, "Review to A Catalogue of Paintings Recovered from Tun-huang by Sir Aurel Stein by Arthur Waley", *Bulletin of the School of Oriental Studies*, University of London, Vol.7, No.1 (1933), pp.179-192.

② Laurence Binyon, "Preface", To: Arthur Waley: A Catalogue of Paintings Recovered from Tun-huang by Sir Aurel Stein.《目録》中部分圖片亦見於斯坦因《西域考古圖記》及其他出版物。

③ Arthur Waley, "Introduction", *A Catalogue of Paintings Recovered from Tun-huang by Sir Aurel Stein*, pp.i-lii.

④ Basil Gray, "Arthur Waley at the British Museum", pp.42-43.

⑤ Paul Pellliot, "Bibliographie", *T'oung Pao*, Vol.28, No.3/5 (1931), pp.383-413.

⑥ Lionel Giles, "Review to A Catalogue of Paintings Recovered from Tun-huang by Sir Aurel Stein by Arthur Waley", pp.179-192.

⑦ W. Perceval Yetts, "Buddhist Iconography in China", *The Burlington Magazine for Connoisseurs*, Vol.63, No.364 (Jul., 1933), p.44.

⑧ 見榮新江《敦煌學對歐美東方學的貢獻》,第152—153頁;榮新江《略談敦煌學研究對歐美漢學的貢獻》,第116頁

除以上三種著作外，1925年韋利還於《亞洲藝術研究》(*Artibus Asiae*)發表有兩篇論文。其中一篇《基督或菩薩》("Christ or Bodhisattva?")[1]留意到斯坦因敦煌遺畫第48號(即Ch. xlix.001)中人像頭部之馬耳他十字(Maltese cross)裝飾與西安大秦景教碑頂部的十字圖案相同，建議其或爲基督畫像，或爲景教影響下之佛教繪畫[2]。另一篇《觀世音菩薩與妙善的傳説》("Avalokiteśvara and the Legend of Miao-Shan")[3]中則談到密宗度母/多羅菩薩信仰可能爲中國南海觀音信仰前身，並以敦煌木版畫中發現題寫有密宗度母/多羅菩薩禱文之觀世音菩薩畫像("Avalokiteśvara bearing upon it a tantric invocation to Tārā")爲例。

《斯坦因所獲敦煌繪畫目録》出版之後，韋利再無任何關於敦煌藝術的著作發表，但這並不代表他不再關注這一領域的學術發展。他一直和各界學者保持通信，並對後輩學者提供學術上的指點和幫助。日本學家卡門・布雷克(Carmen Blaker, 1924—2009)曾回憶到，韋利"從不拒絶任何學術上的求助"[4]，其中自然也包括敦煌學方面：1959年，曾接任韋利東方圖畫與寫本部助理館員一職的格雷(Basil Gray, 1904—1989，其時已任東方文物部[Department of Oriental Antiquities]主任)[5]出版《敦煌佛教壁畫》(*Buddhist Cave Paintings at Tun-huang*)一書，他在其序言中感謝韋利和戴密微(Paul Demiéville, 1894—1979)等人在壁畫圖像研究方面提供的幫助[6]。韋利更爲此書作序，序中仍保持了一貫的謙虛口吻，指自己祇是爲格雷的研究"提供了一兩個建議"；同時他亦在序中指出敦煌壁畫與變文之間的關係，較之佛教經典，更爲接近[7]。韋利同期正在進行王重民等編《敦煌變文集》(1957年)之翻譯研究(詳見後文)，想故此提及。

四、韋利與敦煌文學

韋利因大英博物館藏的中日書畫而與東方文字結緣，而他對敦煌文學的研究，亦起步於

① Arthur Waley, "Christ or Bodhisattva?", *Artibus Asiae*, Vol.1, No.1 (1925), pp.5-4.

② 斯坦因《西域考古圖記》中提到該圖"可能是地藏菩薩"(Aurel Stein: *Serindia: detailed report of explorations in Central Asia and westernmost China*, Vol.II, pp.866, 1050)，而目前一般認爲該圖所繪應屬景教宗教人物無疑。參 Roderick Whitfield, "Plate 25: Unidentified Christian saint", *The Art of Central Asia: The Stein Collection in the British Museum*, Vol.1, p.322.

③ Arthur Waley, "Avalokiteśvara and the Legend of Miao-Shan", Artibus Asiae, Vol.1, No.2 (1925), pp.130-132.

④ Carmen Blaker, "Intent of Courtesy", in: Ivan Morris ed., *Madly Singing in the Mountains: An Appreciation and Anthology of Arthur Waley*, p.24.

⑤ 韋利對格雷本人影響甚大，而格雷本人亦曾自述韋利對大英博物館東方部的發展有根本性的影響("Waley's legacy to my department has been a basic influence in its development.")；參 Basil Gray, "Arthur Waley at the British Museum", pp.37, 44.

⑥ Basil Gray, "Introduction", *Buddhist Cave Paintings at Tun-huang*, Chicago: University of Chicago University Press, 1959, pp.15-16.

⑦ Arthur Waley, "Preface", To: Basil Gray: *Buddhist Cave Paintings at Tun-huang*, pp.15-16.

斯坦因所獲敦煌遺畫之上的題記。1920年,他在《倫敦大學東亞研究學院學報》(*Bulletin of the School of Oriental Studies, University of London*)發表了《觀音贊二首》("Hymns to Kuan-Yin")[①]一文,摘録並翻譯了分别題寫於編號爲1919.01.01.0.14(按:即斯坦因Ch. liv.006)的敦煌絹畫正、背面的兩首偈贊,且附注以解釋文中佛家典故[②]。此時斯坦因《西域考古圖記》尚未出版,這應是韋利根據絹畫實物研究而得,在當時屬難能可貴的資料。觀之該畫,贊中用有俗字多個,單是中文釋讀的難度就已相當大,更遑論英譯。但這兩項工作韋利都完成得相當出色,其中以引京都藏漢文《大智度論》論"劫石"一詞典出的論述最爲出彩[③]。該文之釋讀、翻譯後被收入《斯坦因所獲敦煌繪畫目録》第14號《觀世音菩薩》("Avalokiteśvara")[④],中文釋讀上作了細微更正,譯文亦加以修訂:除了一處涉及中文釋讀差異造成的語義問題,主要是對"觀音"之翻譯由純音譯"Kuan-yin"改爲梵語中之"Avalokiteśvara",而對菩薩的性别判定亦由女性更爲男性(即譯文中之"she"〔"她"〕改爲"he"〔"他"〕);此外,譯文的修辭方面也加以進一步雕琢。韋利曾論自己的翻譯工作是"長久坐在桌前祇爲推敲心中所熟知的中文原意之最佳英文表達"[⑤],以精益求精,由此例可見一斑。

韋利於敦煌詞曲及變文之翻譯、研究均有涉獵:

1. 韋利所譯之敦煌詞曲

韋利時以中國詩歌之譯者最爲聞名[⑥]。不少當代英美詩人對中國詩的瞭解,仍來自從小讀韋利的翻譯[⑦];而其譯詩非但是漢學界學者和學生的必讀必備,更被譽爲20世紀英語詩歌史之經典[⑧],皆因這些翻譯往往一眼看去便是原創的好詩,自然清新而優雅流暢,而仔細研讀,則發現其竟不失原意,卻又"另有一番原文所不及的滋味"[⑨]。這是因爲韋利本人翻譯極重一個"信"字,主張直譯(literal translation)的手法,但他更重視"意象之再現",而往往犧牲

① Arthur Waley, "Hymns to Kuan-yin", *Bulletin of the School of Oriental Studies*, University of London, Vol.1, No.3 (1920), pp.145-146.

② 該畫正面見Roderick Whitfield, Plate 7 & Figures 7、8, *The Art of Central Asia: The Stein Collection in the British Museum*, Vol.II, p.301.

③ 韋利在文中提到,這一問題當時甚至難倒了沙畹。

④ Arthur Waley, *A Catalogue of Paintings Recovered from Tun-huang by Sir Aurel Stein*, pp.26-29. 該節中有對該幅絹畫的圖像描述、所題漢字(正、背面)都加以謄録並翻譯,但無注釋,祇書"參考韋利1920年論文"。

⑤ Arthur Waley, "Notes on Translation", in: Ivan Morris ed., *Madly Singing in the Mountains: An Appreciation and Anthology of Arthur Waley*, p.158: "Hundreds of times I have sat for hours in front of texts the meanings of which I understood perfectly, and yet been unable to see how they ought to be put into English…"

⑥ David Hawkes, "From the Chinese", in: Ivan Morris ed., *Madly Singing in the Mountains: An Appreciation and Anthology of Arthur Waley*, p.46.

⑦ 趙毅衡《輪回非幽途》,《對岸的誘惑:中西文化交流人物》,第232—237頁。

⑧ 程章燦《東方古典與西方經典——魏理英譯漢詩在歐美的傳播及其經典化》,第31—45頁。

⑨ 陳萬成《亞瑟·韋利(Arthur Waley, 1889—1966)》,第207—208頁。

原文的"字面解釋"[1]。在形式上,他反對爲勉强湊韻而損害原文,堅持不用翟理斯(Herbert Giles,1845—1835)等前輩漢學家所慣用的格律體來譯漢詩,卻注重詩歌本身的韻律和節奏,開創了一種"半自由"的譯詩形式,主張用一個重音(stressed syllable)對應中國詩的一個單字,卻和霍普金斯(Gerald Manley Hopkins, 1844—1889)所謂之"彈跳韻律"(sprung rhythm)不謀而合[2]。總體而論,韋利在翻譯時更倚重"歸化/本土化"(assimilation/domestication)手法,而同時保留了一定的東方神韻或"異國風情"[3]。

韋利一生翻譯中日詩歌數百首,但其中作爲譯詩發表的敦煌詞曲翻譯並不多,已知僅三首[4];其中,當屬已收録於1946年出版的《中國詩篇選編》(*Chinese Poems: Selected from 170 Chinese Poems, More Translations from the Chinese, The Temple and The Book of Songs*)中的"The Lady and the Magpie"[5]讀者最多。該譯作標題下注"約公元九世紀,寫於某佛教文書背面";而該書目録中,該條譯作下注有"from *Tun-huang Ling Shih*, VI"等小字[6],此即《雀踏枝》,載於羅振玉(1866—1840)《敦煌零拾・六》[7]。而羅振玉在該章後記中言此"《雀踏枝》寫《心經》紙背,譌字甚多,未敢臆改,姑仍其舊",則釋讀之難可知。該詞與譯文均不長,對照細讀,頗有意趣:

羅氏抄本原文:

叵耐靈鵲多滿語,送喜何曾有憑據。幾度飛來活捉取,鎖上金籠休共語。

比擬好心來送喜,誰知鎖我在金籠裏。欲他征夫早歸來,騰身卻放我向青雲裏。

韋利譯文:

"Lucky magpie, holy bird, what hateful lies you tell!

Prove, if you can, that ever once your coming brought good luck.

---

① Chi-yin Cheung, *Arthur Waley: Translator of Chinese Poetry*, p.42.

② Arthur Waley, "Notes on Translation", p.158.

③ 陳萬成《亞瑟・韋利(Arthur Waley, 1889—1966)》,第205頁。

④ 參Francis A. Johns, *A Bibliography of Arthur Waley, Second Edition*, pp.1-84. 據川口久雄回憶,韋利曾向他表示"對敦煌出土的白話詩人王梵志的作品很感興趣"(《アーサー・ウェイリーの生涯を貫く敦煌研究》,第275頁)。但现今未見韋利有相關翻譯作品留存。

⑤ Arthur Waley, *Chinese Poems: Selected from 170 Chinese Poems, More Translations from the Chinese, The Temple and The Book of Songs*, London, George Allen and Unwin, 1946, p.193. 該書後曾多次翻印,筆者所見之最新重印本爲2005年版(London: Routledge)。

⑥ Arthur Waley, *Chinese Poems: Selected from 170 Chinese Poems, More Translations from the Chinese, The Temple and The Book of Songs*, p.13.

⑦ 應爲羅振玉1924年所印之甲子歲上虞羅氏自印本。

續表

Once too often you have come, and this time I have caught you

And shut you up in a golden cage, and will not let you talk."

"Lady, I came with kind intent and truly bring you joy;

Little did I think you would hold me fast and lock me in a golden cage.

If you really want that far-off man to come quickly home,

Set me free; I will bear him word, flying through the grey clouds."

觀此譯詞,以清淺流利的現代英語寫就,總體風格十分流暢明快,不似翻譯之作。仔細看來,譯者在譯作中下了大量的"補白"功夫。譬如上闋"holy bird"、"how hateful"等,乃爲不諳中國文化含蓄傳統的英語讀者理解原詩字裏行間暗示的情緒而設;特別是第二句"Prove"一詞起首,輕描淡寫又活靈活現地再現了原詞中少婦希望落空興師問罪的惱怒心態。

而下闋"Lady"一詞尤爲神來之筆,既點出了上闋自述人物的身份,對應其後以"bring you joy"對譯"送喜",同時憑空賦予詞中喜鵲幾分英式的殷勤幽默與無奈自嘲,實乃譯者的捐助發揮。倒數第二句以"far-off man"譯"征夫",雖不能體現詞中少婦所思乃役伍之人,但亦更直接道出該人之遠在天涯。最後一句中"I will bear him word"爲原詞中所無,而譯者加在這裏,不但彰顯了原詞言語未盡之處,使得譯句更加節奏流暢、音調抑揚。

總而觀之,此作故然並非完全"信譯",亦基本忠實地再現了原詞的情感和市井風趣,無論思夫少婦的嬌嗔或喜鵲的申辯都表現得十分生動可愛,令人忍俊不禁。這篇譯作最妙也或許同時是最不妙之處是,其中國特色/敦煌特色並不明顯[①]。另外韋利對喜鵲("magpie")在中國文化中的特殊象徵意義[②]並未做出解釋,也許會令一般歐美讀者感到困惑。

1963年,韋利於《倫敦大學亞非學院學報》(*Bulletin of the School of Oriental and African Studies, University of London*)發表《敦煌曲一組》("A Song from Tun-Huang")[③]。文中簡介並

---

① 文學翻譯應遵循異化(dissimilation/foreignization,即不顧譯語表達習慣,盡量保留原語文化中獨有的語言特色)或歸化(assimilation/domestication,即遵從譯語文化的表達習慣而捨棄原語特色)原則爲翻譯理論界長期爭論的課題(參見王東風《歸化與異化:矛與盾的交鋒?》,《中國翻譯》第23卷第5期(2002年9月),第24—26頁)。韋利此譯爲典型的"歸化型"翻譯。

② 歐洲民間傳説中,這種鳥類(magpie / European magpie)往往和厄運聯繫在一起,此與中國習俗相反。參見Iona Opie and Moira Tatem eds., *A Dictionary of Superstitions*, Oxford, New York: Oxford University Press, 1990, pp.235-236;及Camilla Rockwood ed., *Brewer's Dictionary of Phrase & Fable, 18th edition*, Edinburgh: Cambers Harrap Publisher Ltd., 2009, p.824.

③ Arthur Waley, "A Song from Tun-huang", *Bulletin of the School of Oriental and African Studies*, University of London, Vol.26, No.1 (1963), pp.149-151.

翻譯了翟林奈《英倫博物館漢文敦煌卷子收藏目録》(*Descriptive Catalogue of Chinese Manuscripts from Tun-huang in the British Museum*)第6174號(按:即斯坦因文書S.1497)所提及文書背面所書的"與牛郎織女神話有關的短文"[1],即曲子詞《喜秋天》(韋利譯作"Rejoicing in the Autumn Sky")[2]。在譯文之簡介中,韋利指出該調見於《教坊記》;他認爲該套曲子詞"一夜五更,每更兩首……内容與調名緊密關聯,可能爲《喜秋天》之始辭……格律作兩片,各'五五七五',與《卜算子》同,可能爲之前身",至於主題"乃婚禮歌辭",爲"敦煌藏卷中,與家庭禮俗有關之歌辭者罕見者"[3]。同時,他亦注意到該卷文字錯誤甚多,如"一更上片第三句脱二字"、"二更下片中脱整句"等,在文中附有該卷的照片。

韋利此文,應爲學界關於該套敦煌曲子詞的最早文獻。由於原卷抄寫粗率,"墨淡,字極草率"[4],乃至"脱句、脱字、錯字、失韻、不足而一","難於完全復原"[5],翻譯中難免繆誤。而該曲子詞其後引發了學界的熱烈争論,海内外先後有入矢義高《敦煌定格聯章曲子補録》[6]、巴宙《敦煌韻文集》[7]、饒宗頤《敦煌曲》(*Airs de Touen-Houang*)[8]、任半塘《敦煌歌辭總編》(1983年)[9]等對該曲不同解讀與引申討論,時有意見相左者,本文不贅。而任編中對韋利之説作了大量徵引討論,並附有龍顯民所作韋利英譯之中文回譯,該譯屬於逐字對譯,文采遠不及,然大意不差,可供參考;任氏稱韋利該譯"譯辭優點甚多,想像力甚强,惟過憑想像作意譯,於原辭之依據每嫌不足……但拘泥'五五七五'句法,而全未考慮叶韻"[10]。然韋利譯作早於任氏該評二十載,其時任氏尚未注意到該套曲子詞[11],韋利先驅之功,亦不容埋没。

此外,著名日本學家莫里斯(Ivan Morris、1925—1976)在韋利逝世四年後(1970年)主編

---

① 見翟爾斯(Lionel Giles)撰《英倫博物館漢文敦煌卷子收藏目録》(Descriptive Catalogue of Chinese manuscripts from Tunhuang in the British Museum),《敦煌叢刊初集》第1輯,臺北新文豐出版公司,1985年,第193—194頁。

② 饒宗頤、戴密微《燉煌曲》云:"曲子名《喜秋天》者,S. 6171宫詞云:'盡喜秋時潔淨天。'是其取義。此曲子A. Waley譯成英文。"即與韋利爲該曲之定名相同。(Jao Tsong-yi, Paul Demiéville, *Airs de Touen-Houang: Textes à chanter des VIIIe – Xe siècles manuscrits reproduits en fac-similé*《燉煌曲》, Paris: Éditions du Centre National de la Recherche Scientifique, 1971, pp.59, 240.後任半塘1987年編《敦煌歌辭總編》,將該曲收入卷五之《雜曲·定格聯章》,定名《五更轉·七夕相望》(第1225—1226頁)。

③ 此段譯文參任半塘《敦煌歌辭總編》摘録(第1244頁);據任氏,韋利定該套曲爲"婚禮歌辭"之説誤。

④ Jao Tsong-yi, Paul Demiéville, *Airs de Touen-Houang: Textes à chanter des VIIIe – Xe siècles manuscrits reproduits en fac-similé*《燉煌曲》, Paris: Éditions du Centre National de la Recherche Scientifique, 1971, p.239.

⑤ 任半塘《敦煌歌辭總編》,第1225—1248頁。

⑥ (日)入矢義高《敦煌定格聯章曲子補録》,《東方學報》(京都),第35册(1964年3月),第530—531頁。該《補録》僅録"三更"、"四更"。

⑦ 巴宙校輯《敦煌韻文集》,高雄佛教文化服務處,1965年,第46—47頁;巴氏校記云:"英國漢學家Arthur Waley曾將此詞譯爲英文……但有數處宜修正。"

⑧ Jao Tsong-yi, Paul Demiéville, *Airs de Touen-Hounng: Textes à chanter des VIIIe – Xe siècles mnnuscrits reproduits en fac-similé*《燉煌曲》, pp.59, 239-242. 文中指出一處韋利之中文釋讀錯誤。

⑨ 任半塘《敦煌歌辭總編》,第1225—1248頁。

⑩ 任半塘《敦煌歌辭總編》,第1248頁。

⑪ 韋利文中曾引述任氏《敦煌曲校録》(1955年),稱該録未收録有此套曲,惟將該書出版年份誤作1953年。

的紀念文集《山中狂吟》(*Madly Singing in the Mountains: An Appreciation and Anthology of Arthur Waley*)[①]中收録有其遺作《敦煌歌謡》("Ballad from Tun-huang")[②]。據注,韋利於1960年譯成該作,原作匿名,可能作於公元7世紀,而所依據原文、版本待考。單就英譯來看,這是一首相當熱烈大膽的情詩,又根據韋利譯詩逐句對譯、"一漢字對一重音"原則,初步猜測原詞應爲上、下兩片,每闋大致均爲四句五言。現録其下,待熟悉敦煌詞曲之學者指教:

Such pure moon-white waxen blossoms
Piercing the rich dark leafy green,
Bursting open to smile into the sunlight
They bathe the air in sensuous scent.

Just as those gleaming blooms break out
My thoughts of you traverse the dark ravines,
Just as their scent enchants your senses
I would that my love could soothe your soul.

2. 韋利對敦煌變文的譯介與研究

韋利與敦煌變文結緣很可能追溯至他在大英博物館工作期間。他對唐代傳奇的研究亦開始得很早,1919年即已翻譯元稹之《鶯鶯傳》[③]。但他對"變文"這種文學形式的認識、翻譯與研究,則應是受了中國學者、尤其是1957年初版的王重民等編《敦煌變文集》的影響。觀韋利著作目録,有關這一領域的最早論著爲1959年發表的《中國早期"天鵝女型"故事一則》("An Early Chinese Swan-Maiden Story")[④],文中介紹翻譯了《搜神記》中的田昆侖與化鶴天女之事,所依據的即是王氏《變文集》中所録版本,以之爲善。與原文對照,該譯基本忠實於原作,譯筆準確、洗練而流暢,惟韋利似乎對中國神話中"天上一日,地下一年"的概念不甚瞭解,文中偶有涉及之處,則語焉不詳,是爲微瑕。值得注意的是韋利在翻譯過程中隱約不時將這一古老的中國傳説與中東、西歐神話相比較,非但一開篇即以"天鵝處女"這一民間故事

① 據莫氏言,該書書名源自韋利譯白居易詩"Jen ko yu i pi ("人各有一癖")"(Ivan Morris ed.: *Madly Singing in the Mountains: An Appreciation and Anthology of Arthur Waley*, p.185),實應是白氏《山中獨吟》一詩。

② Ivan Morris ed., *Madly Singing in the Mountains: An Appreciation and Anthology of Arthur Waley*, p.185.

③ Arthur Waley, "A Story of Ts'ui Ying-ying, by Yüan Chēn", *English Review*, Vol.14 (Jul. 1919), pp.32-41. 參考 Arthur Waley, "The Chinese Cinderella Story", *Folklore*, Vol.58, No.1 (Mar. 1947), pp.226-238.

④ Arthur Waley, "An Early Chinese Swan-Maiden Story", *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, Vol.22, No.1/2 (Jan.-Jun., 1959), pp.1-5.

中常見的母題[1]概括這一古老的中國故事，並以《一千零一夜》中的神奇大鳥"Ruhk"對譯大鵬，更在注釋中引用了諾斯底教派僞經《多馬行傳》(*Acts of Thomas*, ~300 A.D.)和希臘神話史詩《伊利亞特》(*Iliad*, ~800B.C.)[2]中與古老敦煌故事相似的橋段或母型；同時，他也注意到了中國古籍《神異經》、《玄中記》[3]中類似的故事類型。韋利之學貫中西，在此文中表現得淋漓盡致而不動聲色。

同年年底，《高本漢七十華誕漢學研究論文集》(*Studia Serica Bernhard Karlgren Dedicata : Sinological Studies Dedicated to Bernhard Karlgren on His Seventieth Birthday, October 5th, 1959*)出版，其中收録了韋利寫於1958年12月的《〈敦煌變文集〉評述》("Notes on the *Tun-huang Pien-Wen Chi*")[4]。這篇論文肯定了王重民《敦煌變文集》的成就，稱其爲目前最好的版本，但亦認爲其仍需要進一步改進，並列出了四十餘項他認爲值得商榷的地方，提出了更正建議。或許由於此文爲高本漢祝壽而撰[5]，這些建議均涉及高氏所倡導的音韻學(phonology)，即敦煌寫卷中大量俗寫、誤寫漢字，尤其是其中涉及同音/近音字者如何讀釋的問題。身爲從未到過中國、自學成才的西方漢學家，而爲中國一流學者編校的文集提出校勘意見，且不論這些觀點本身，韋利此舉即便不是空前絶後，亦絶屬罕見。該文結尾處中，韋利提到自己近期翻譯了這本文集中的"約三十個故事和歌謠"，並將結集出版，名爲《敦煌故事與歌謠》(*Stories and Ballads from Tun-huang*)，稱藉此書"喚起對敦煌俗文學的興趣"，並令其他學者"對其中重要篇章做出獨立的深入研究"，尤其是"有關音韻學的細節"；更呼籲"(敦煌)曲子也應如此研究"。

次年(1960年)，韋利於上述論文中所提到的譯集出版，實際定名爲《敦煌歌謠與故事》(*Ballads and Stories from Tun-huang*)[6]，包括了翻譯或節譯自《敦煌變文集》七十八篇的二十四個故事(詳見表一)。杜希德(Denis C. Twitchett, 1925—2006)指出韋利對材料的選擇"多《敦煌變文集》卷一至卷三的非佛教題材篇章"，並指這是"很明智"的做法，但對其未收録翻譯《張義潮變文》、《張淮深變文》表示遺憾[7]。

---

① 即AT類型分類法(Aarne-Thompson Classification System)之D361.1。見Stith Thompson, *Motif-index of Folk-literature: a Classification of Narrative Elements in Folktales, Ballads, Myths, Fables, Mediaeval Romances, Exempla, Fabliaux, Jest-books and Local Legends*, Vol.II, Bloomington, Indiana: Indiana University Press, 1956, p.34. 田昆侖故事之具體分型參王青《敦煌本〈搜神記〉與天鵝處女型故事》,《漢學研究》第22卷第1期(2004年6月)、第81—96頁。

② 分别見韋利該文注2、5。

③ 分别見韋利該文注5及譯後記。

④ Arthur Waley, "Notes on the Tun-huang Pien-Wen Chi", in *Studia Serica Bernhard Karlgren Dedicata : Sinological Studies Dedicated to Bernhard Karlgren on His Seventieth Birthday, October 5th, 1959*, Copenhagen: Ejnar Munksgaard, 1959, pp.172-177.

⑤ 用韋利原話，即"appropriate to a volume in honour of Professor Karlgren".

⑥ Arthur Waley, *Ballads and Stories from Tun-huang*, London: George Allen & Unwin, 1960.

⑦ D. C. Twitchett, "Review to Ballads and Stories from Tun-huang, translated by Arthur Waley", *Bulletin of the School of Oriental and African Studies*, University of London, Vol.24, No.2 (1961), pp.375-376.

表一:韋利《敦煌歌謠與故事》所譯變文—原作對照表

	Ballad and Stories from Tun-huang(《敦煌歌謠與故事》,1960)			《敦煌變文集》(1957)		
	Chapter(章)	Story(故事)	Page(頁)	變文	頁	備註
1	I	The Swallow and the Sparrow(《燕子與麻雀》)	11—24	《鷰子賦》	249—261	
2	II	Wu Tzu-hsü(《伍子胥》)	25—52	《伍子胥變文》	1—31	節譯,省略處作有撮要介紹
3	III	The Crown Prince(《王子》)	53—56	《前漢劉家太子傳》	160—161	至"見王不下床",其後略去不譯
4		Han P'eng(《韓朋》)	56—64	《韓朋賦一卷》	137—153	
5		The Story of Shun(《舜的故事》)	64—73	《舜子變》	129—134	至"舜由此卸位與禹王",其後略去不譯
6	IV	The Story of Catch-tiger(《捕虎記》)	74—89	《韓擒虎話本》	196—208	節譯,省略處作有撮要介紹
7		Confucius and the Boy Hsiang T'o(《孔子與童子項託》)	89—96	《孔子項託相問書》	231—243	節譯,省略處作有撮要介紹
8	V	The Story of Hui-yüan(《慧遠的故事》)	97—123	《廬山遠公話》	167—195	節譯,省略處作有撮要介紹
9	VI	The Wizard Yeh Ching-neng(《巫師葉淨能》)	124—144	《葉淨能詩》	216—227	至"滿目流淚而大哭",其後詩句略去不譯
10	VII	Meng Chiang-nü(《孟姜女》)	145—149	《孟姜女變文》	32—35	脫字較多處略譯
11		T'ien K'un-lun(《田崑崙》)	149—155	《搜神記》(節選)	882—885	"昔有田崑崙者"條
12		The Ballad of Tung Yung(《董永歌》)	155—162	《董永變文》	109—113	
13		The Doctor(《醫者》)	162—163	《搜神記》(節選)	868—869	"昔齊(晉)景公夢見病鬼"條
14	VIII	T'ai Tsung in Hell(《太宗在地府》)	165—174	《唐太宗入冥記》	209—215	脫字較多處略譯
15		Kuan Lo(《管輅》)	174—176	《搜神記》(節選)	867—868	"昔有管輅"條
16		Hou Hao(《侯霍》)	176—178	《搜神記》(節選)	870—871	"昔有侯霍"條
17		Wang Tzu-chen(《王子珍》)	178—184	《搜神記》(節選)	879—882	"昔王子珍者"條
18		Tuan Tzu-ching(《段子京》)	184—188	《搜神記》(節選)	873—875	"昔劉泉(淵)時"條

表一：韋利《敦煌歌謠與故事》所譯變文—原作對照表						
	Ballad and Stories from Tun-huang（《敦煌歌謠與故事》，1960）			《敦煌變文集》(1957)		
19	IX	Marriage Songs(《婚曲》)	189—201	《下女夫詞》	273—284	
20	X	Buddha's Marriage（《佛陀的婚姻》）	203—205	《太子成道變文》	325—328	
21	X	Buddha's Son(《佛之子》)	205—207	《太子成道經》（節選）	295—296	"遂喚夫人向前……其子號羅睺羅密行"段
22	X	Ānanda(《阿難》)	207—211	《難陁出家緣起》	395—404	節譯，省略處作有撮要介紹
23	X	The Devil(《魔鬼》)	211—215	《破魔變文》(節選)	349—352	"魔王見此陣勢似輸……阿誰要你掃金牀"、"女道阿奴身年十五春……更莫分云(紛紜)惱亂人"段
24	XI	Mu-lien Rescues His Mother(《目連救母》)	216—235	《大目乾連冥間救母變文》	714—755	節譯，省略處作有撮要介紹

韋利自述，該書主要爲"故事與民謠的愛好者"而作[1]。不知是否因此，原作中各類贊語、引用文獻或複雜描述在譯文中往往被捨棄不譯，或僅作簡單概括處理；另外部分譯文卻附有前、後記，提供故事的背景信息。而同時爲了顧及專家學者的需求，譯作之後附有《後記》、《附録》、《注釋與參考書目》、《索引》等。其中包括後記二篇，即：《敦煌寫卷的發現與性質》（"The Discovery and Nature of the Manuscript"）[2]，概述敦煌寫卷發現的歷史，及敦煌俗文學的特點；《敦煌寫卷與畫卷的聯繫》（"The Connection with Painting"）[3]，簡要總結了敦煌變文與遺畫之間的緊密關係。附録則有五則，即：《可斷代之寫卷》（"Dated Manuscripts"）[4]，簡述敦煌寫卷的年代；《"變文"與"賦"的涵義》（"The Meaning of *Pien-wen* and *Fu*"）[5]，闡述《變文集》中"變文"與"賦"的含義；《部分未譯篇什評述》（"Notes on Some Pieces not Translated"）[6]，簡介了《漢將王陵變》等三篇集中未譯的變文（詳見表二）；《奥加西恩和尼古里特》（"Aucassin et

① Arthur Waley, "Preface", *Bnllads and Stories from Tun-huaag*, pp.7-8.
② Arthur Waley, *Bnllads and Stories from Tun-huang*, pp.236-242.
③ Arthur Waley, *Bnllads and Stories from Tun-huang*, pp.242-243.
④ Arthur Waley, *Ballads and Stories from Tua-huang*, p.244.
⑤ Arthur Waley, *Bnllads and Stories from Tua-huaag*, pp.244-246.
⑥ Arthur Waley, *Ballads aad Stories from Tua-huang*, pp.246-249.

Nicolette")①,介紹了這則著名的法國13世紀騎士文學與敦煌變文的相似之處,並暗示了中東世界可能作爲影響媒介;《敦煌編年表》("List of Dates")②一則。

表二:韋利《敦煌歌謠與故事》附錄三所述變文—原作對照表				
	Ballad and Stories from Tun-huang (《敦煌歌謠與故事》,1960)		《敦煌變文集》(1957)	
	Story(故事)	Page(頁)	變文	頁
1	The pien of the Han General Wang Liang	246—247	《漢將王陵變》	36—50
2	Text about the arrest of Chi Pu, in one chapter	247—248	《捉季布變文一卷》	50—84
3	The story of Wang Chao-chü	248—249	《王昭君變文》	98—108

此書出版後,反響並不如韋利所期望的熱烈,尤其在韋利本人所十分重視的普通讀者處,反應較爲冷淡③。這大概是因爲儘管韋利譯文本身簡單易讀,但故事本身涉及了"太多必須掌握的中國文化背景知識"④,普通西方讀者對此普遍陌生。由此可見中西文化轉介交流之難。而在學界方面,雖然普遍給予該書較高評價,認爲該書"堪宜(故事學)研究者作爲某特別課題研究之索引使用"⑤、"令專家學者和普通讀者可把握當代中國學者的最新研究成果"⑥,並高度評價了韋利舉重若輕,儘管該項翻譯工作無比困難,譯文仍"流利、妥帖"⑦,"驚人的簡單而別具大師風範"⑧,奈何韋利所殷殷呼喚的後繼者,寥寥無幾。僅在十餘年後(1983年),梅維恒(Victor H. Mair)出版有《敦煌通俗叙事文學作品》(*Tun-huang Popular Narratives*)⑨,譯注有《降魔變文》、《大目乾連冥間救母變文》、《伍子胥變文》、《張義潮變文》等四則,卻已是標準的學術譯著,注釋長度超出譯文,譯筆則多泥於字詞之意,在顧全語義(semantics)與句法(syntax)之餘卻滯澀艱深,難被一般讀者接受;其間韋利該譯著仍被大量引用或批評,則可見及至該時,韋利此著仍是西方變文研究者不可回避的參考材料。而杜希德在

① Arthur Waley, *Ballads and Stories from Tun-huang*, pp.249-250.

② Arthur Waley, *Ballads and Stories from Tun-huang*, pp.250-251.

③ Michael Sullivan, "Reaching Out", p.112.

④ James I. Crump, "Review to Ballads and Stories from Tun-huang, An Anthology by Arthur Waley", *The Journal of Asian Studies*, Vol.21, No.3 (May, 1962), pp,375-376.

⑤ W. H. Hudspeth, "Review to Ballads and Stories from Tun-huang, by Arthur Waley", *Folklore*, Vol.72, No.4 (Dec., 1961), p.632.

⑥ James I. Crump, "Review to Ballads and Stories from Tun-huang, An Anthology by Arthur Waley", pp.375-376.

⑦ D. C. Twitchett, "Review to Ballads and Stories from Tun-huang, translated by Arthur Waley", pp.375-376.

⑧ James I. Crump, "Review to Ballads and Stories from Tun-huang, An Anthology by Arthur Waley", pp.375-376.

⑨ Victor H. Mair, *Tun-huang Popular Narratives* ,Cambridge: Cambridge University Press, 1983.

爲韋利該書所撰書評中所期望的"一部同樣優美而又權威的敦煌通俗詞曲翻譯"[1]，似乎也尚未出現。

1966年，韋利發表了《〈遊仙窟〉中的口語》("Colloquial in the 'Yu-hsien k'u'")，這亦是他生前發表的最後一篇論文[2]。該文實爲列維(Howard S. Levy)所譯張文成(張鷟)《遊仙窟》(*The Dwelling of Playful Goddess: China's First Novelette*)[3]之書評。文中徵引《朝野僉載》、《太平廣記》、《文場秀句》、《全唐文》等古典文獻，就《游仙窟》的作者及其生平、版本等進行了探討；更指出《遊》全文中俗語甚多，而這些口語、俗語，在敦煌俗文學中經常出現。韋利因而列舉列氏應參考而未參考之中日研究近著——王重民《敦煌變文集》、入矢義高《〈敦煌變文集〉口語語彙索引》(1961年)、蔣禮鴻《敦煌變文字義通釋》(1960年修訂版)、張相《詩詞曲語辭匯釋》(1954年)等，並在"參考上述諸材料"的基礎上，憑其"四十年雜閲文獻"之功，爲列氏該著提出了近四十項修訂建議。

五、韋利與敦煌宗教及其他

韋利爲敦煌佛教圖像研究專家，對敦煌佛教歷史沿革有一定研究，同時他亦注意到了敦煌地區的其他信仰。1956年12月刊行之《中研院歷史語言研究所集刊》第二十八本中收有韋利《有關敦煌地區伊朗神祠的一些記載》("Some References to Iranian Temples in the Tun-huang Region")[4]一文，文中列舉並探討了五種斯坦因、伯希和藏敦煌文書，論述了敦煌地區祆教的流行情況[5]。

總體看來，韋利的敦煌學著作雖頗爲重要，數量上並算不得多。但他在興趣廣泛地進行其他研究之時，目光卻始終没有離開敦煌寫卷或遺畫，乃至"敦煌"這個詞。他在1959年發表的一篇評奥地利漢學家查赫(又譯贊克，Erwin von Zach，1872—1942)翻譯的德文版《文選》(*Die chinesische Anthologie: Übersetzungen aus dem Wen hsüan von Erwin von Zach, 1872—1942*，哈佛大學出版社(1958年)書評中，曾强調："現今，所有翻譯《文選》的人都應當參考敦煌出土文獻及日本所藏古本。"[6]這代表了韋利對敦煌文獻之於漢學研究的重要性的一貫看法。而他本人在其著述中亦廣泛徵引敦煌文獻，而且往往是在相當令人意想不到的情況

---

① D. C. Twitchett, "Review to Ballads and Stories from Tun-huang, translated by Arthur Waley", pp.375-376.

② Arthur Waley, "Colloquial in the 'Yu-hsien k'u'", *Bulletin of the School of Oriental and African Studies*, University of London, Vol.29, No.3 (1966), pp.559-565.

③ 即 Howard S. Levy tr., *The Dwelling of Playful Goddess: China's First Novelette, by Chang Wen-ch'eng (ca. 657-730)*, 2 vols. Tokyo: Dai Nippon Insatsu, 1965, pp.ix、iii、111、79.

④ 該文題目中文翻譯從榮新江《敦煌學十八講》(第152頁)。

⑤ Arthur Waley, "Some References to Iranian Temples in the Tun-huang Region"、《慶祝胡適先生六十五歲論文集》上册，《中研院歷史語言研究所集刊》第二十八本(1956年12月)，第123—128頁。

⑥ Arthur Waley, *Review to Die chinesische Anthologie: Übersetzungen aus dem Wen hsüan von Erwin von Zach*, p.383.

下。試舉例如下:

1.《煉丹師之旅:道士長春奉成吉思汗召由中國至興都庫什之旅途》(*The Travels of An Alchemist: The Journey of The Taoist Ch' ang-Ch' un From China to the Hindukush at the Summons of Chingiz Khan*, 1931)

該書爲《長春真人西游記》之英譯版,在該書《引言》中,韋利在介紹漢語“性命”一詞含義之歷史沿革時引用敦煌寫卷(S.2659)之摩尼教漢文贊文中之“性命”概念(“Living Self”,即“活着的自我”)[①]。

2.《道及其力量:〈道德經〉及其在中國思想中的地位》(*The Way and Its Power: A Study of the Tao Tê Ching and Its Place in Chinese Thought*, 1934)

韋利在附録之《文獻斷代與校注》(“Date, Text and Commentaries”)中提及大英博物館及法國國家圖書館藏敦煌寫卷,指出其中抄寫誤差不足爲異[②]。

3.《論語》(*The Analects of Confucius*, 1938)

韋利在該書《自序》中感謝伯希和“借閱敦煌寫卷副本”[③],並在譯文中加以參考[④]。陳萬成録該卷爲《論語鄭注》,並指出韋利的翻譯除參照何晏、邢昺的《論語》注疏和朱熹的《論語集注》外,“頗有不少是根據邢朱之外的材料的”[⑤]。

4.《白居易的生平與時代》(*The Life and Times of Po Chü-I, 772—846 A.D.*, 1949)

韋利在《附録II》中自述,他爲撰寫此書閱讀過大量資料,包括敦煌文獻(P.2492)白氏最早抄本(約9世紀)诗十七首[⑥];文中亦引用有翟林奈《敦煌六百年》(*Six Centuries at Tunhuang*)所介紹並節譯之《季布變文》(“The Tale of Chi Pu”),説明敦煌俗文學對白居易《長恨歌》創作可能存在影響[⑦],等等。

5.《李白的詩歌與事業》(*The Poetry and Career of Li Po, 701—762 A.D.*, 1950)

書中引用有羅振玉《鳴沙室拾遺録》(1913年)中所録敦煌寫卷(Bibl. Nat, 2567)中的一份詩選殘卷,其中包括李白詩作四十一首,與現今通行版本不同[⑧]。

6.《元朝秘史及其他》(*The Secret History of the Mongols and Other Pieces*, 1950)

---

① Arthur Waley, *The Travels of An Alchemist: The Journey of The Taoist Ch' ang-Ch' un From China to the Hindukush at the Summons of Chingiz Khan* ,London: George Routledge & Sons, 1931, p.20.

② Arthur Waley, *The Way and Its Power: A Study of the Tao Tê Ching and Its Place in Chinese Thought* ,London: George Routledge & Sons, 1934, p.131.

③ Arthur Waley, *The Analects of Confucius* ,London: George Allen & Unwin, 1938, p.12.

④ Arthur Waley, *The Analects of Confucius*, pp.24、71-72.

⑤ 陳萬成《亞瑟・韋利(Arthur Waley, 1889—1966)》,第205頁。

⑥ Arthur Waley, *The Life and Times of Po Chü-I, 772-846 A.D.* , London: George Allen & Unwin, 1949, p.217.

⑦ Arthur Waley, *The Life and Times of Po Chü-I, 772-846 A.D.*, p.44. Lionel Giles, *Six Centuries at Tunhuang: A Short Account of the Stein Collection of Chinese MSS. in the British Museum* ,London: The China Society, 1944, p.20.

⑧ Arthur Waley, *The Poetry and Career of Li Po, 701-762 A.D.* ,London: George Allen & Unwin, 1950, pp.45,107.

該書爲翻譯選集。在《中亞的中國詩人》("A Chinese Poet in Central Asia")一文中，韋利介紹了岑參的生平及其詩作，其中提到敦煌寫卷中反映當地官員宗教、行政生活者多，社交生活者少；以此暗示岑參邊塞飲宴詩作意義之重大[1]。

7.《九歌：中國古代薩滿研究》(*The Nine Songs: A Study of Shamanism in Ancient China*, 1955)

該文《引言》中，韋利提到敦煌寫卷（舉S.367爲例）顯示自公元4世紀起自印度與中亞而來的巫者即有巫術表演活動，但無證據顯示其與中國本土巫術有關[2]。

8.《袁枚：十八世紀的中國詩人》(*Yuan Mei: Eighteenth Century Chinese Poet*, 1956)

該書爲袁枚的傳記，書中引用斯坦因《西域考古圖記》卷三中斯氏希望在中國文獻中找到有關敦煌萬佛崖的記録一事，由此帶出袁枚《子不語》卷二十二《萬佛崖》之引譯[3]。這應是西方學界最早注意到該故事與敦煌之間的關係。

1969年，著名漢學家霍克思(David Hawkes, 1923—2009)在《亞洲學報》(*Asia Major*)整理發表有韋利"最後一次病倒前"寫作的兩篇遺稿，即：《〈祖堂集〉中的宋代通俗故事》("A Sung Colloquial Story from the *Tsu-T'ang Chi*")；《論"乍"字》("The Word *Cha* 乍")[4]。第一篇論文基本完整，爲《祖堂集》的簡介、並翻譯了卷五的《慧中》一節；其中談到《祖堂集》與敦煌故事的語言特色存在南北之分，引有入矢義高《〈敦煌變文集〉口語語彙索引》爲佐；此外，指出《祖堂集》部分章節與敦煌寫卷(S.1635)基本相同，提出敦煌文獻中或有《祖堂集》殘稿。第二篇論文則尚未完稿，文章論述"乍"字古今釋義，引有《敦煌變文集》之《太子成道經》、《捉季布變文》中的句子爲説明材料。

由此筆者想起軼聞一則：韋利逝世前神志不清，對英文"you too"一語大感恐慌，惟霍氏聞而惻然，知其將該語誤聽爲中文之"幽途"二字[5]。則此二文發表之日，霍氏或否有感於幽途渺渺，而故人乃未忘敦煌於胸懷者乎？

六、結　語

美國漢學家史景遷(Jonathan D. Spence)慨歎韋利"精心地從中國及日本文學中採集瑰寶，然後悄然地把它們別在自己的胸前"[6]。這位低調的學者一生經歷兩次世界大戰，在巨變

---

① Arthur Waley, *The Secret History of the Mongols and Other Pieces*, London: George Allen & Unwin, 1950, p.40.

② Arthur Waley, *The Nine Songs: A Study of Shamanism in Ancient China*, London: George Allen & Unwin, 1955, p.11. 參張敏慧《韋利及其楚辭研究》，第114頁。

③ Arthur Waley, *Yuan Mei: Eighteenth Century Chinese Poet*, London: George Allen & Unwin, 1956, pp.135-136.

④ David Hawkes ed., "Two Posthumous Articles by Arthur Waley", *Asia Major*, Vol.14, Part 2 (1969), pp.242-253.

⑤ Carmen Blaker, "Intent of Courtesy", p. 26.

⑥ （美）史景遷(Jonathan D. Spence)著，夏俊霞等譯《阿瑟・韋利》，《中國縱橫：一個漢學家的學術探索之旅》，第381—391頁。

的時代之下,卻埋首致力於東方典籍的翻譯與研究,其學術及創作生涯,爲英語世界展現了中國歷史文化深刻的智性和理性光輝。他的著作牢牢吸引著廣大讀者,無形中使他譯筆下的東方經典成爲"我們(英語文化)遺產的一部分"[1],在啟蒙時代之後再一次成爲西歐文明進步的嚮導,引領了"現代"文化大潮的到來。而這一位承前啟後的歷史人物,卻自早年起即和敦煌文物結下不解之緣,自敦煌研究學史開篇伊始,即投身其中,並成爲早期敦煌學界公認的傑出學者和權威專家。他在敦煌藝術、宗教、文學等各方面的研究均有涉獵,雖然成果絕對數量不多,但大多爲開創性的建樹,亦被當時敦煌研究學界廣泛認可;其中不少成果,至今仍頗具參考價值。而他進行其他各項範圍廣闊的翻譯、研究時,又往往率先引用敦煌文獻作爲比較或佐證,堪稱敦煌文獻應用的先行者。同時,他很早就注意到了敦煌文獻對漢學考據、研究的重要性,並在推廣敦煌文獻之應用方面不留餘力。可以說,韋利其人對西歐後世學術乃至公共文化界的廣泛深遠而難以察覺的影響中,當有敦煌漫漫黃沙之"潤物細無聲"。而這些敦煌所誘發的影響之中,亦有部分暗中延伸而反作用於中國現當代學術乃至文化的發展。如果我們今天將他忘記,是很不應該的。

而韋利的敦煌學研究成果本身,亦應值得中國學者的重視和進一步研究。其中,筆者以爲,以《斯坦因所獲敦煌繪畫目録》一書爲最。此書至今尚無中文譯本。儘管其所編録遺畫的大英博物館藏部分今已盡收入韋駝《中亞藝術:大英博物館藏斯坦因所獲敦煌藏品》三卷之中,但印度中亞文物博物館所藏的敦煌遺畫,雖不少可見於斯坦因《西域考古圖記》或《千佛洞》,但仍有部分圖片並不曾刊載;而該館所藏亦至今未有圖録出版。則此目之描述,很可能是有關這些文物的唯一參考。而韋陀在《中亞藝術:大英博物館藏斯坦因所獲敦煌藏品》前言中曾提到,由於某些原因,某著名敦煌畫卷之主體完好部分與其餘無法拼對之碎片如今相隔千里,分別藏於印英兩地[2]。想來其他分隔兩地之敦煌遺畫,亦可能有此命運者。則此目對敦煌遺畫研究之重要性,不言而喻。此外,韋利對敦煌文學的介譯推廣工作,也需有心人繼承下去。而杜希德生前所期望的能與韋利譯敦煌變文比肩之敦煌曲子詞英譯全集,亦希望能在不久的將來面世。

(中國　香港大學)

① Ivan Morris, "The Genius of Arthur Waley", p.67: "Without Waley's books it is unlikely that the classics of the Far East would have become such an important part of our heritage."

② 即韋駝《中亞藝術:大英博物館藏斯坦因所獲敦煌藏品》第二卷圖11(pp.303-308),參第一卷《簡介》(p.15);並參 Alexander Soper, "Presentation of Famous Buddhist Images", *Artibus Asiae*, Vol.27, No.4(1964—1965), pp.349-364.

蘇瑩輝教授及其敦煌學論著目録編年

何廣棪

一、前　言

蘇瑩輝教授是我國對敦煌學研究較前期而成績卓著、論著最多之知名學者。趙和平先生《敦煌學》一文中記載敦煌藝術研究所成立伊始之人事曾曰:

> 國民黨政府決定建立敦煌藝術研究所,1943年開始籌備,次年2月1日正式成立,常書鴻被任命爲所長。他從重慶徵聘了以美術工作者爲主體(董希文、潘絜茲等),包括美術史(史巖、李浴等)、文獻(蘇瑩輝)、測繪(勝其力)、攝影(羅寄梅)等一批專業人員二十餘人。這是我國第一個保護、研究敦煌文物的專門機構。[1]

上述引文中所記,如常書鴻諸氏於敦煌學研究與資料整理均付出心力,且各有優異之貢獻,惜皆早歸道山。目下碩果僅存仍留人間者恐衹有蘇氏一人。瑩輝教授現年九十五歲,與饒宗頤教授同壽,定居臺北市,精神尚佳,惟齒牙盡脱,又不幸患上老人癡呆症,忘懷得失,已無法研究學問矣!

我認識蘇教授可追溯到上世紀70年代末,即1979年5月5日,其時蘇氏將由馬來亞大學漢學系退休,正擬轉任香港珠海大學中國文史研究所教授。在該研究所設宴歡迎的席次上,我恰巧坐在他旁邊,承告以法國漢學泰斗戴密微(Paul Demiéville)不幸逝世之消息,乃引發我寫下《敬焯戴密微教授》一文,發表於《明報月刊》上。1981年暑假後,蘇教授蒞臨香港任教,與我同事,因得常相親炙,獲益良多。拙著《新印校點本瓜沙曹氏年表》即就此因緣而撰就,後且得蘇教授惠賜長序,藉以印行[2]。其間並由其引薦,認識時在新加坡大學任教之王叔

---

① 趙文見中華孔子學會編輯委員會組編《國學通覽》,群衆出版社,1996年,第524頁。另李正宇《敦煌學導論》亦云:"國立敦煌藝術研究所也是我國敦煌學第一個專業機構,在我國敦煌學史上具有里程碑的意義。在國立敦煌藝術研究所工作過的諸位先生,如常書鴻、蘇瑩輝、董希文、李浴、潘絜茲、段文杰、史葦湘、李其瓊、霍熙亮、孫儒僩等,後來都成爲敦煌學界頗負盛名的專家。"所載材料與趙文可互爲補充。李書,甘肅人民出版社,2008年,第120頁。

② 蘇撰《新印校點本瓜沙曹氏年表序》,中云:"近年中外學人研究石室秘籍者日增,其從事瓜沙史料之探索者亦漸多,惟羅書(指羅振玉之《瓜沙曹氏年表》)也乏善本流傳,初學又難於句讀,難以卒讀。鶴山何子廣棪有鑒於此,遂據溆浦向氏(指向達)影鈔《七經龕叢刊》本以校《雪堂叢刻》原槧,並加標點,附校記,由香港里仁書局付梓行世,以餉治乙部之學者,其志可嘉。書即成,廣棪丐序於余,辭不獲,爰書數事於後,藉以塞責。"見拙著《新印校點本瓜沙曹氏年表》,香港里仁書局,1984年,第1—2頁。

岷教授,頗蒙獎掖[①]。

蘇教授在香港授課三數年後,臺灣"故宫博物院"蔣復璁院長敦聘爲特聘研究員(當時任特聘研究員者僅二人,另一乃錢穆院士)。蘇教授遄返臺北任聘故宫後,撰作甚勤,成績富贍,其一生研究敦煌學撰成之專著與論文,應以此時期數量最多。

90年代初,蘇教授故宫榮休,適臺灣華梵大學創辦"東方人文思想研究所",乃聘請籌辦所務。他立刻函邀我赴華梵任教,並作臂助。我答允後,於1993年暑假,東渡臺灣,協同工作。嗣是任教華梵大學東研所凡十六載。去年暑假,我亦年届古稀,依例退休,返回香港。

在華梵工作之初,與蘇教授朝夕相對,情感日親。惟未數年,他已年老退休。本世紀初,又不慎跌倒家中廚房間,送醫院治療。嗣是,健康狀況江河日下,記憶力驟退。以我與他晚年接觸之頻密,他竟記憶不起來。某天,其夫人問他:我是誰人? 他也祇能答以"很熟,很熟",而説不上來。可見其老境頹唐之可哀矣!

是次,敦煌研究院與香港大學饒宗頤學術館合辦"慶賀饒宗頤先生95華誕敦煌學國際學術研討會",承蒙邀請,不勝榮幸。爰以《蘇瑩輝教授及其敦煌學論著目録編年》爲題,撰成拙文,藉申敬仰之忱;並欲藉此機會將蘇氏敦煌學之成就與貢獻,通過對其論著目録之編年,予以揭示,以敬告世人,俾海峽兩岸學人獲悉蘇氏暮年訊息,尚乞幸勿忘懷此仍留世間之黄耇學者也!

二、蘇教授之學歷與教研資歷

蘇教授之學歷與教研資歷,學術界人士知之未審。他爲人質朴,訥訥不善言辭,晚年與我訂交足三十年,亦甚少提及其個人往事。但有兩條資料,應爲蘇氏本人自撰,屬一手資料,兹不妨迻録,以爲介紹:

第一條資料見"中華學術院"印行之《中華學術與現代文化叢書》第三册《史學論集》,該書乃1977年4月出版,書中收有蘇教授《"敦煌石室"與"莫高窟"——中國中古圖書館與東方藝術館簡介》一文。書末附有"《史學論集》作者簡介",載:

> 蘇瑩輝,江蘇鎮江,六十歲。私立無錫國學專修學校畢業,上海太炎文學院肄業,大理民族文化書院肄業。國立中央、西北圖書館編纂,"國立藝專"副教授,文化學院、政大中文研究所教授,馬來亞大學漢學系副教授。[②]

---

① 其時我正研究李清照,有著述,寄書求王教授哂正。蒙撰《何廣棪學棣贈所著〈李清照研究〉及〈李易安集繫年校箋〉兩書,並索題,占此二十八字酬之》獎掖,其詩云:"曠世才媛八百秋,遺編考校邁時流。黄花自有真標格,讕語褒詞一例休。"詩中褒譽之言,愧不敢當也。

② 見《史學論集》,書末第3頁。臺北華岡出版有限公司,1977年。

第二條資料見臺灣學生書局印行蘇教授所著《敦煌論集續編》封面内頁，該書1983年6月初版，所載資料曰：

蘇瑩輝，字景坡，江蘇鎮江人。民國四年（西元1915年）十一月生，無錫國學專修學校畢業。歷任國立敦煌藝術研究所研究員，國立中央圖書館簡聘編纂，國立中央博物圖書院館聯館處編審，"中國文化學院"、"國立臺灣藝專"、"國立政大"中文研究所兼任教授，馬來亞大學漢學系高級講師、副教授，香港珠海大學教授，香港大學亞洲研究中心名譽研究員。現任"國立故宫博物院"特聘研究員，"國立臺灣師大"美術研究所兼任教授，華梵佛學研究所兼任教授。著有《敦煌學概要》、《敦煌論集》、《敦煌》（圖録）等書。曾於一九六九年代表"我國"（中華民國）出席聯教組織在哥倫坡召開之國際佛教美術會議，並於一九七九年代表馬大參加在巴黎舉辦之第一屆敦煌及西域文獻國際研究會。一九八〇年出席中研院在臺北召開之國際漢學會議。

綜上二條資料，並參以"前言"所載，當可較詳悉蘇教授之學歷與其教研資歷。

三、當代學人對蘇教授爲人與學問之評述

當代學人對蘇教授爲人與學問之評述見諸文字者，據我所知，最早乃勞榦院士。蘇教授於1964年出版《敦煌學概要》，勞院士撰《序》，中云：

蘇子瑩輝，著述長才，篤行雅士，游蹤所至，遠及敦煌。青箱黄帖，溯累世之賢儒；玉軸牙籤，致半生於中秘。故能追千載之殘道，理百家之得失，綜諸簿籍，永作津樑。願賦嚶鳴，謹爲嗃矢。[①]

此《序》於蘇教授之爲人與治學，誠推譽有加矣！

第二位評述者，乃方豪院士。1969年8月，臺灣學生書局印行《敦煌論集》，蘇教授倩方院士撰《序》，方《序》曰：

丹徒蘇瑩輝先生，爲人樸實，治學謹嚴，學人也，亦君子也；相交以還，益深欽敬。雖訥訥不善言辭，而真摯誠篤，有一面之緣者，當無不有親切之感。先生嘗供職於國立敦煌藝術研究所，於瓜沙之建置與沿革，石窟之封閉與重啟，雕刻之特徵，壁畫之源流，與夫寫本經卷之統計，瞭若指掌，蓋非如先生之寢於石室，饋於石室，歷年餘之久者，曷克

① 見《敦煌學概要》，第1—2頁，臺北中華叢書編審委員會，1960年。

> 有此？故當其《敦煌學概要》與世人之共見也，一時治斯學者無不人手一册，以其源源本本，詳實簡明，爲前所未有也。比年講學南服，罕讀其文；客歲，同出席密西根之國際東方學家會議，相見甚歡，傾談之餘，乃覺其爲學之猛進，至足驚人。今夏，余本擬作吉隆坡之游，方冀班荆道故，重敘往事，而終未成行；彼時，先生輯近作《敦煌論集》，交學生書局印行，索序於余。……[①]

是方院士於蘇教授敦煌學研究範圍之淵深博大，亦贊不絶口也。

中國敦煌學學者郝春文教授《敦煌文獻及歷史研究的回顧和展望》(之一)，發表於北京《歷史研究》1998年第1期，該文有多處評及蘇教授，兹編號迻録如次：

> 1. 有關西北地區歷史與民族問題的研究，在這一階段仍集中在對瓜、沙史事的探索上。蘇瑩輝《論唐時敦煌陷蕃的年代》(《大陸雜志》23卷11期，1961年)和《再論唐時敦煌陷蕃的年代》(《大陸雜志》29卷7期，1964年)，依據文書記載和沙州的地理形勢，提出壽昌、敦煌並非同時陷落的看法，指出建中二年陷落者應爲壽昌。雖然蘇氏對敦煌的陷落時間仍沿襲了羅振玉的説法，但其思路對進一步研究這個問題具有啟發意義。
>
> 2. 這一階段有關瓜、沙史事的研究以蘇瑩輝用力最勤，成果也最爲豐富，在這二十多年間，蘇氏陸續發表有關論文達十多篇，這些論文大多被收入他的論文集《敦煌論集》(臺灣學生書局，1969年)和《敦煌論集續編》(臺灣學生書局，1983年)中，雖然他的一些論文是以綜合、整理前人的成果爲主，但也力圖在排比舊説的基礎上提出新的看法，並解決了一些問題；雖然他的不少推測都爲後來的研究所否定，但這些推測往往能引起其他學者的進一步研究，因而在客觀上推動了有關問題的研究。在大陸學者與海外信息交流不暢的年代，蘇氏的研究成果在港、臺和歐、日均有廣泛的影響。他是這一階段推動港、臺地區敦煌學發展的代表人物之一。
>
> 3. 宗教史方面。蘇瑩輝《論敦煌資料中的二位河西都僧統》(《幼獅學志》5卷1期，1966年)和《從敦煌吴僧統碑和三卷敦煌寫本論吴法成並非續芝之子亦非洪辯和尚》(《大陸雜志》48卷3期，1974年)，對竺沙雅章等將《吴僧統碑》中之吴僧統與敦煌文書中的洪辯、吴和尚比定爲一人提出異議，并試圖證明他們是三個人。他的關於吴和尚爲另一人的證據比較充分，再經上山大峻等進一步論證後，已得到公認；但否定吴僧統與洪辯爲一人卻未舉出過硬的證據，受到多數研究者的反對。
>
> 4. 蘇瑩輝《敦煌石室真跡録題記訂補》(《東海大學圖書館學報》9期，1968年)和《敦煌石室真跡録題記訂補之續》(《"國立中央圖書館"館刊》新2卷1期，1968年)，對王仁俊

① 見《敦煌論集》，第1頁。臺灣學生書局，1969年。

原書有關歷史文書的按語有所補正。[1]

綜上四條以觀,郝氏對蘇教授文章不足處雖有所指正,但給予之評價可算極高。

臺灣敦煌學學者鄭阿財教授,所撰《二十世紀敦煌學的回顧與展望——臺灣篇》,2001年2月,發表於《漢學研究通訊》第20卷第1期,文中對蘇教授敦煌學研究亦有所評述,茲亦編號分條逐録如下:

1. 有關西北歷史的研究,最重要的是瓜沙史事的探索,蘇瑩輝陸續發表有關論文達數十篇。如《論唐時敦煌陷蕃的年代》(西元1961年)、《再論唐時敦煌陷蕃的年代》(西元1964年)、《論敦煌縣在河西諸州中陷落最晚的原因》(西元1970年)、《瓜沙史事繫年》(西元1963年)、《巴黎藏石室本歸義軍節度使曹義金四疏箋證》(西元1986年)、《瓜沙曹氏稱王者新考》(西元1986年)等,均分别收入《敦煌論集》(西元1969年)、《敦煌論集續編》(西元1983年)、《瓜沙史事論叢》(西元1983年)中。研究成果均有廣泛的影響。

2. 史地:蘇瑩輝《敦煌寫本<國語解>殘卷》(西元1961年),嘗試對敦煌本《國語解》的本源進行推究。

3. 石窟藝術:其中主要有蘇瑩輝《從飛天伎樂看莫高窟榆林窟的繪塑藝術》(西元1986年)、《唐三彩與敦煌彩塑》(西元1988年)、《敦煌早期的壁畫源流》(西元1990年)、《略論莫高窟各期壁畫的技法與風格》(西元1990年)。[2]

由以上三條觀之,鄭氏對蘇教授有關敦煌學各項研究,基本上予以肯定與好評。

四、蘇教授敦煌學論著目録及其編年

蘇教授畢生致力敦煌學研究,撰成專著13種、論文220餘篇,成績卓著,歷受海内外學人所敬重。茲謹將其全部著述,分專著、論文二項排次,並加編年,撰成詳目,而於各條需要處附加按語,以作説明。

(一)專 著

1.《敦煌學概要》1960年7月,臺北,中華叢書編審委員會。

按:此書1964年再版,1981年增訂三版。1988年,臺北五南圖書出版公司出版修訂本,1992年5月初版二刷。

---

(1) 見郝文,第112—116頁

(2) 見鄭文,第45—50頁

2.《敦煌論集》1969年8月,臺北,臺灣學生書局。

按:此書前有方豪序,内分一、通論,收文7篇;二、專論,收文25篇,三、書評,收文2篇。1979年4月再版,1983年6月修訂三版。

3.《敦煌》(圖説)1977年3月,臺北,藝文印書館。

4.《敦煌論集續編》1983年6月,臺北,臺灣學生書局。

按:此書有自序,撰於1983年元月,收文20篇。

5.《瓜沙史事叢考》1983年11月,臺北,臺灣商務印書館。

按:此書前有勞榦序,收文11篇。

6.《敦煌繪畫》1984年6月,"行政院"文化建設委員會。

按:此書1987年7月再版。全書分"史的泗溯"、"藝術瓌寶源遠流長"、"學術思想的衝擊"、"地當要衝人文薈萃"、"史跡昭著勿庸置疑"、"佛教藝術與我國固有文明的結合"、"敦煌藝術與犍陀羅風格"、"非佛教題材的壁畫"、"敦煌繪畫的種類"八項,附圖甚多,均作簡要説明。各種敦煌學論著目録多漏載此書。

7.《中華五千年文物集刊·敦煌篇》(一)1986年2月,臺北,中華五千年文物集刊編輯委員會。

8.《敦煌彩塑》1986年4月,行政院文化建設委員會。

按:此書附圖述説,1987年3月再版。

9.《中華五千年文物集刊·敦煌篇》(二)1987年2月,臺北,中華五千年文物集刊編輯委員會。

10.《中華五千年文物集刊·敦煌篇》(三)1987年7月,臺北,中華五千年文物集刊編輯委員會。

11.《敦煌文史藝術論叢》1987年10月,臺北,新文豐出版股份有限公司。

按:此書有自序,凡收文15篇,附録文章4篇。

12.《中華五千年文物集刊·敦煌篇》(四)1991年7月,臺北,中華五千年文物集刊編輯委員會。

13.《敦煌石刻考》(抄本)國立敦煌藝術研究所藏。

按:此本未見發表,《中國敦煌學百年文庫·論著目録卷》著録。

(二)論　文

1.《國立敦煌藝術研究所新發現北魏寫經顛末記》,《西北日報》(蘭州),1944年11月1日。

按:選入《中國敦煌學百年文庫》。

2.《敦煌新出<孝經>校後記》,《西北日報》,1944年12月12日。

3.《敦煌新出寫本<毛詩>殘頁校後記》,《西北日報》,1944年12月26日。

4.《跋唐宣宗賜沙州僧政敕》,1944年冬敦煌初稿。

按:1950年6月10日改訂,收入《敦煌論集》,選入《中國敦煌學百年文庫》。

5.《敦煌新出寫本<毛詩>、<孝經>合考》,《東方雜志》(渝版),第41卷第3號。

6.《讀殷祖莫<憶敦煌>上編》,《西北日報·西北文化週刊·敦煌藝術特輯》,1945年5月9日。

7.《讀殷祖莫<憶敦煌>上編》(續一),《西北日報·西北文化週刊·敦煌藝術特輯》,1945年5月22日。

8.《讀殷祖莫<憶敦煌>上編》(續二),《西北日報·西北文化週刊·敦煌藝術特輯》,1945年8月12日。

按:全文選入《中國敦煌學百年文庫》。

9.《跋敦煌岷州廟經幢殘石》,《西北日報·西北文化週刊·敦煌藝術特輯》,1945年8月27日。

按:收入《敦煌論集》,選入《中國敦煌學百年文庫》。

10.《饕餮紋》,《西北日報·西北文化週刊·敦煌藝術特輯》,第12期,1945年。

11.《敦煌所出北魏寫本曆日》,《大陸雜志》(臺北),第1卷第9期,1950年11月。

按:收入《敦煌論集》,選入《中國敦煌學百年文庫》。

12.《論莫高窟的創建和石室封啟年代》,《民主中國半月刊》(臺北),第1卷第6期,1950年11月。

13.《論莫高窟的創建和石室封啟年代》(續),《民主中國半月刊》,第1卷第7期,1951年1月。

14.《莫高窟造像及功德題名石刻》(封面說明),《大陸雜志》,第4卷第10期,1952年5月。

15.《跋莫高窟造像及功德題名石刻拓本》,《大陸雜志》,第4卷第10期,1952年5月。

按:收入《敦煌論集》。

16.《敦煌新出泰始十一年樂生碑跋》,《大陸雜志》,第5卷第7期,1952年10月。

按:收入《敦煌論集》,選入《中國敦煌學百年文庫》。

17.《從"賜沙州僧政敕"略談唐代告身》,《考銓月刊》(臺北),第30期,1953年9月。

18.《曹元忠卒年考》,《大陸雜志》,第7卷第9期,1953年11月。

按:收入《敦煌論集》。文末附《後記》,曰:"此文發表後,得友人左東侯兄法京惠書,謂巴黎所藏石室本已有記載元忠卒年之文,函承陳祚龍先生録示寫本編號爲P. 3827,卒年應在西元後974年(在拙撰《瓜沙史事繫年》頁288,已將左、陳二兄指示録入。惜予尚未得睹原卷内容,然亦竊幸竟在蠡測年限以内耳。)1978年10月,瑩輝識。"《後記》所

言之"左東侯",即左景權先生。

19.《張議潮》,《學術季刊》(臺北),第2卷第4期,1954年6月。

按:收入《敦煌論集》。

20.《敦煌記往》,《張君勱先生七十壽慶紀念論文集》,臺北,《張君勱先生七十壽慶紀念論文集》編輯委員會,1956年1月。

按:此文撰者署"蘇景坡"。景坡,蘇教授字。

21.《敦煌學在日本》,《中日文化論集續編》,中華文化出版事業委員會(臺北),1958年5月。

按:收入《敦煌論集》。文有《後記》,曰:"此文爲應《中日文化論集續編》徵稿而作,出於一時急就,關於介紹中、日學者著述方面,遺漏尤多,補苴訂正有待於異日。據原稿'甲、目録、輯佚'類,有王仁俊《敦煌石室真跡録》(宣統元年,西元1909年,石印本)一條。謄正時漏寫,併此更正。1978年10月,瑩輝識。"可見蘇教授治學之不苟。

22.《評<敦煌藝術>》(勞榦著),《學術季刊》,第6卷第4期,1958年6月。

按:收入《敦煌論集》。

23.《補<唐書·岑參傳>》,《大陸雜志》,第17卷第1期,1958年7月。

24.《敦煌的壁畫藝術》,《中美月刊》(臺北),第4卷第7期,1959年6月。

按:收入《敦煌論集》。

25.《談敦煌學》,《新生報》(臺北),1959年10月16日。

26.《談敦煌學》(續),《新生報》,1959年11月13日。

按:全文刊載《中美月刊》,第9卷第6—9期,1964年6月至9月。又收入《敦煌論集》。

27.《敦煌北魏寫本<孝經>殘葉補校記》,《大陸雜志》,第20卷第5期,1960年3月。

按:收入《敦煌論集》。

28.《從敦煌北魏寫本論<詩序>真僞及《孝經》要義》,《孔孟學報》(臺北),第1期,1961年4月。

29.《國際漢學界與敦煌學》,《國語日報·書和人》(臺北),第32期,1961年5月21日。

按:收入《敦煌論集》。

30.《敦煌寫本<國語解>殘卷校記》,《"國立中央研究院"歷史語言研究所集刊外編第四種》,《慶祝董作賓先生六十五歲論文集》(臺北),1961年6月。

按:收入《敦煌論集》,自署作年爲"西元1959年10月30日,於臺北市南昌街望云念慈之居。""望云念慈"者,蓋思親與友也。此文又選入《中國敦煌學百年文庫》。

31.《敦煌學與圖書館》,《東海大學圖書館學報》,第3期,1961年7月。

按:收入《敦煌論集》。

32.《敦煌千佛洞的雕塑藝術》,《中美月刊》,第6卷第7期,1961年7月。

33.《論唐時敦煌陷蕃的年代》,《大陸雜志》,第23卷第11期,1961年12月。

按:選入《中國敦煌學百年文庫》。

34.《敦煌六朝寫本<毛詩注>殘葉斠記》,《孔孟學報》,第3期,1962年4月。

按:收入《敦煌論集》。

35.《陳著<敦煌寫本洪晉悟真等告身校注>斠讀記》,《大陸雜志特刊》,第2輯,《慶祝朱家驊先生七十歲論文集》,1962年5月。

按:收入《敦煌論集》,選入《中國敦煌學百年文庫》。"陳著"者,陳祚龍著也。陳有《敦煌寫本<洪晉悟真等告身>校注》。

36.《中外敦煌古寫本纂要》,《東海大學圖書館學報》,第4期,1962年8月。

37.《敦煌藝術的鑽研者羅吉眉先生的克難精神》,《中國一周》(臺北),第658期,1962年12月。

38.《瓜沙史事繫年》,《中國東亞學術年報》(臺北),第2期,1963年1月。

按:本文又載《第二屆亞洲史學家會議論文集》(臺北),1963年。收入《敦煌論集》。

39.《跋莫高窟造像及功德題名石刻拓本》,《大陸雜志》,第4卷第10期,1963年5月。

按:收入《敦煌論集》。

40.《敦煌藝文略》,《東海大學圖書館學報》,第5期,1963年8月。

按:收入《敦煌論集》。

41.《"國立中央圖書館"所藏簡牘與卷子》,《教育與文化》(臺北),第310期,1963年9月。

42.《補<唐書·張淮深傳>》,《大陸雜志》,第27卷第5期,1963年9月。

按:收入《敦煌論集》,選入《中國敦煌學百年文庫》。本文《後記》曰:"此篇注文,存疑問題甚多,在未作補正以前,作者近年撰有《論索勛、張承奉節度沙州歸義軍之起訖年》(載在香港新亞研究所敦煌學會之《敦煌學》雜志第1輯)、《張淮深於光啟三年求授旌節辨》(載《敦煌學》第3輯,1976年出版)、《敦煌莫高窟C155及C305窟供養者題名考》(載在《馬來亞大學中文系學報》,第1輯,1977年12月出版)三文,讀者可以參閱。1978年10月,瑩輝識。"

43.《晚唐河西地區的三位都僧統——論吳僧統、洪辯、吳和尚非一人》,《冊府》(臺北),1963年9—12期,1963年12月。

44.《敦煌變文中的董永故事》,《聯合報》(臺北),1963年12月23日。

45. The Yun Huang Stone Cave and the Thousand Buddhe Caves, Chinese Culture, V. 2.1963.

46.《羅寄梅與敦煌壁畫》,《中美月刊》,第9卷第5期,1964年5月。

47.《論敦煌本史傳變文與中國俗文學》,《東海大學圖書館學報》,第6期,1964年7月。

按:收入《敦煌論集》,選入《中國敦煌學百年文庫》。

48.《再論唐時敦煌陷蕃的時代》,《大陸雜志》,第29卷第7期,1964年10月。

按:收入《敦煌論集》,選入《中國敦煌學百年文庫》。本文有《後記》,曰:"我寫《敦煌陷蕃的年代》兩文時,忽視了《新唐書·吐蕃傳》記周鼎守沙州事'又二歲'(下文爲'……請以城降'。)三字,故以陷蕃之歲爲貞元元年(西元785年)。及讀饒宗頤先生文引《頓悟大乘正理決》王錫序暨戴密微(P. Demiéville)先生説後,始悟陷蕃之歲,應延後兩年(即貞元三年)較爲確當。然亦竊幸'壽昌、燉煌並非同時陷蕃'之説,已獲戴、饒二氏之首肯。饒文及拙作《跋饒宗頤先生論敦煌陷於吐蕃之年代》一文,均載香港大學1971年出版之《東方文化》學報第9卷第1期,讀者可以參閲。1978年10月,瑩輝識。"讀之,足見蘇教授治學之服善。

49.《北平圖書館與敦煌學——悼念袁守和先生》,《"中央日報"·副刊》(臺北),1965年2月25日。

按:收入《敦煌論集》,選入《中國敦煌學百年文庫》。

50.《敦煌石室與敦煌千佛洞》,《"中央日報"·副刊》,1965年4月1日。

按:收入《敦煌論集》,選入《中國敦煌學百年文庫》,另載《梵音》(香港),第2期,1981年9月。

51.《張大千先生與敦煌壁畫》,《"中央日報"·副刊》,1965年6月3日。

按:選入《中國敦煌學百年文庫》。

52.《敦煌學在國際漢學界》,《華僑日報》(香港),1965年6月5日。

53.《談"變"讀"孫悟空和七十二變"》,《"中央日報"·副刊》,1965年6月24日。

54.《敦煌發現藏經之謎》,《"中央日報"·副刊》,1965年7月31日。

按:收入《敦煌論集》,選入《中國敦煌學百年文庫》。有《後記》,曰:"予前撰《敦煌石室封閉年代新論》及《敦煌石室封存經卷之謎》(載在1971年5月7日臺北《"中央日報"·副刊》)兩文後,不久得南洋大學講師盧紹昌先生惠書,謂接《蘇俄所藏敦煌卷軸敘録》編者孟列夫氏復信,始知《敘録》所列之2784及2914號兩個寫卷,並非出於莫高窟,遂有《跋黑城所出西夏時佛教偈名卷子——兼論敦煌石室封閉年代》之作,此篇拙文載在《大陸雜志》,第42卷第9期,讀者可以參閲。"此文另刊《中美月刊》,第10卷第7期,1965年7月。

55.《敦煌變文中的浣紗女》,《"中央日報"·副刊》,1965年12月23日。

56.《我如何寫<敦煌學概論>》,《出版月刊》(臺北),第12期,1966年5月。

按:《香港時報·出版周刊》(香港),第12期轉載此文,1966年5月8日。後收入《敦煌論集》。

57.《論敦煌資料中的三位河西都僧統》,《幼獅學志》(臺北),第5卷第1期,1966年8月

按:收入《敦煌論集》,選入《中國敦煌學百年文庫》。有《後記》曰:"此文發表後的十多年中,我曾不斷地探討其中的疑難問題,直至上山大峻氏發表《法成の研究》一文後,我纔另寫《從敦煌吴僧統碑和三卷敦煌寫本論吴法成並非緒芝之子亦非洪辯和尚》一文,於1973年在巴黎第廿九屆國際東方學會宣讀通過,全文先後在《大陸雜志》48卷第3期及《第29屆國際東方學會'古代中國'組論文集(英文)》頁305—318發表,讀者可以參閱。1978年10月,瑩輝識。"

58.《敦煌壁畫石室發現對中國繪畫之影響》,《二十世紀之科學》,第11輯,《藝術篇》,臺北,正中書局,1966年10月。

按:收入《敦煌論集》,選入《中國敦煌學百年文庫》。

59.《中國彩塑藝術之特徵》,《二十世紀之科學》,第11輯,《藝術篇》,臺北,正中書局,1966年10月。

按:收入《敦煌論集》。

60.《簡評巴宙輯<敦煌韻文集>》,《"國立中央圖書館"館刊》(臺北),新第1卷第3期,1968年1月。

按:收入《敦煌論集》。文末署"丁未中秋於吉隆坡馬來亞大學",即撰於1967年9、10月間。

61.《敦煌石室真跡録題記訂補》,《東海大學圖書館學報》,第9期,1968年5月。

按:收入《敦煌論集續編》。文末署"於吉隆坡,馬來亞大學"

62.《敦煌翟家碑時代考》,《大陸雜志》,第36卷第10期,1968年5月。

按:收入《敦煌論集》,選入《中國敦煌學百年文庫》。文末署"五七、三、二九,於馬來亞大學",即1968年3月29日。又有《後記》,曰:"此文在《大陸雜志》,第36卷第10期發表後,予於來馬後三年,始從馬大圖書館期刊部借閱《東方學報》(京都)第35期,其中藤枝晃先生《敦煌千佛洞の中興》一文已談及翟碑的時代問題,惟所涉及之相關問題,仍待進一步的探討,容當專文論之。1978年10月,瑩輝識。"

63.《郭煌石室真跡録題記訂補之續》,《"國立中央圖書館"館刊》,新第2卷第1期,1968年7月。

按:收入《敦煌論集續編》。

64.《從敦煌本銜名頁論<五經正義>之刊定》,《孔孟學報》,第16期,1968年9月。

按:收入《敦煌論集續編》。

65.《上<五經正義>表之版本及其相關問題》,《慶祝蔣慰堂先生七十榮慶論文集》(臺北),臺灣學生書局,1968年11月。

按:收入《敦煌論集續編》,末署"1968、7、30於馬來亞大學漢學系",即知本文撰成於7月。

66.《略論沙州歸義軍節度使領州沿革》,《東西文化》(臺北),第18期,1968年12月18日。

按:收入《敦煌論集》。其《後記》曰:"此篇爲第一届國際華學會議(1967年8月下旬在臺北召開)而作,全文長一萬餘字,曾在臺北華岡出版之《東西文化》月刊第18期刊出。近十年來,關於張淮深、淮□兄弟、索勳、張承奉諸人之在位年月及其領州數目,余别有撰述,對舊説略有修正,容當專文彙考之。1978年10月,瑩輝識。"據《後記》所言,以考《敦煌論集》所收者,其文甚短,知非始初"全文長一萬餘字"之舊。

67.《再論張議潮收復河隴州郡之年代》,《新社學報》(新加坡),第2期,1968年12月。

68.《五代迄宋初沙州歸義軍節度使領州沿革考略》,《宋史研究》(臺北),第8輯,1968年。

69.《略論唐代河西五州之陷蕃及其光復時期》,《斑苔學報》(吉隆坡),第3期,馬大華文學會,1969年1月。

按:收入《敦煌論集續編》。

70.《論巴黎藏石室寫本銜名殘葉之價值》,《故宫季刊特刊》(臺北),第1期,(《蔣慰堂院長頌壽論文集》),1969年2月。

按:收入《敦煌論集續編》。末署"57·8·1·於馬來亞大學漢學系",即撰成於1968年8月1日。

71.《南北朝藝術概論》,《藝術雜志》(臺北),第16期,1969年6月。

72.《魏晋南北朝時期的敦煌佛教藝術概説》,《斑苔學報》,第4期,1970年1月。

按:收入《敦煌論集續編》。

73.《唐宣宗收復河湟地區與三州七關的年代略論》,《"中央研究院"民族學研究所集刊》(臺北),第29期,1970年春。

74.《敦煌及施奇利亞壁畫所用凹凸法淵源於印度概論》,《故宫季刊》(臺北),第4卷第4期,1970年4月。

按:收入《敦煌論集續編》。

75.《論敦煌縣在河西諸州中陷蕃最晚的原因》,《大陸雜志》,第41卷第9期,1970年11月。

按:收入《敦煌論集續編》,選入《中國敦煌學百年文庫》。

76.《敦煌石室封閉年代新論》,《大陸雜志》,第41卷第12期,1970年12月。

77.《試論<杜樊川集>中河湟諸詩的年代》,《新社學報》,第4期,1970年12月。

78.《國立敦煌藝術研究所籌設顛末記》,《藝壇》(臺北),第33期,1970年12月。

79.《跋饒宗頤先生<論敦煌陷於吐蕃之年代>》,《東方文化》(香港),第9卷第1期,1971年1月。

按:收入《敦煌論集續編》,選入《中國敦煌學百年文章》,文末署"1970年6月19日於吉隆坡斑苔谷"。

80.《試論張義潮收復河隴後遣使獻表長安之年代》,《包遵彭先生紀念論文集》(臺北),臺北"中央圖書館",1971年2月。

按:收入《敦煌論集續編》。文末署"1970年,9月,於馬來亞大學"。

81. Tun-huang, the Last stronghold of Hori: Cause of Its Fall to the Tibetans in 787 A. D. ,*Chinese Culture A quartsply review*, Vol. 12. No. 1. March 1971.

82.《敦煌石室封存經之謎》,《"中央日報"·副刊》,1971年5月7日。

83.《重論敦煌石室封閉之年代》,《新時代》(臺北),第11卷第5期,1971年5月。

84.《跋黑城所出西夏時寫本佛教偈名卷子——兼論敦煌石室封閉年代》,《大陸雜志》,第42卷第9期,1971年5月。

按:收入《敦煌論集續編》,選入《中國敦煌學百年文庫》。文末署"1971年6月19日於馬來亞大學","6月"疑誤。

85.《略論<五經正義>的原本格式及其標記"經"、"傳"、"注"文起訖情形》(上),《中國書目季刊》(臺北),第6卷第3期,1971年6月。

86.《從"老問題"到"新資料"檢討敦煌石室封閉經過之謎》,《南洋商報·副刊》(新加坡),1971年7月2日—5日。

87.《從敦煌本<毛詩訓詁傳>論《毛詩》定本及《訓詁傳》分卷問題》,《孔孟學報》,第22期,1971年9月。

按:收入《敦煌論集續編》。文末署"1971年5月20日於馬來亞大學"。又選入《中國敦煌學百年文庫》。

88.《略論<五經正義>的原本格式及其標記"經"、"傳"、"注"文起訖情形》(下),《中國書目季刊》,第6卷第4期,1971年9月。

89.《六十年來敦煌寫本之研究》,《六十年來之國學》(臺北),第2册《語言文學部》第8篇,臺北,正中書局,1972年11月。

90.《論敦煌本<望江南>雜曲四首之寫作年代》,《新社學報》,第5期,1973年12月。

按:收入《敦煌論集續編》,選入《中國敦煌學百年文庫》。

91.《從敦煌吴僧統碑和三卷敦煌寫本論吴法成並非緒芝之子亦非洪辯和尚》,《大陸雜志》,第48卷第3期,1974年3月。

按:收入《敦煌論集續編》,選入《中國敦煌學百年文庫》。

92.《第廿九屆國際東方學會關於"敦煌學"》,《珠海學報》(香港),第7期,1974年4月。

93.《論索勛、張承奉節度沙州歸義軍之起訖年》,《敦煌學》(香港)(《戴密微先生八十大慶祝壽專號》),第1輯,新亞研究所敦煌學會,1974年7月。

94.《<敦煌曲>評介》,《中國文化研究所學報》(香港),第7卷第1期,香港中文大學,1974年12月。

按:收入《敦煌論集續編》、選入《中國敦煌學百年文庫》。文末署"1972年11月,於馬來亞大學中文系"。

95.《介紹關於敦煌學的幾種新書》,《中國書目季刊》,第8卷第3期,1974年12月。

96.《唐宣宗尚書左丞崔瑑及其先後任左丞諸人之除官年月考》,《華岡學報》(臺北),第8期,臺北,"中國文化學院",1974年。

97.《出席"敦煌學"國際研討會後的觀感》,《"中央日報"·副刊》,1975年9月25日。

按:選入《中國敦煌學百年文庫》。

98. A Comparative Study on the Contour-techrigue of the Wall-paintings Found in Tunhuang. A jenta、siginiya and Palonneruwa *asian & Pacific Quarterly* Seoul, Konea Vol. 7. No. 1. 1975.

99.《五代迄宋初沙州歸義軍節度使領州沿革考略》,《宋史研究》,第8輯,1976年1月。

100.《敦煌學漫談(蘇瑩輝先生訪問記)》,《圖書與圖書館》(臺北),第1期,1976年9月。

101.《張淮深於光啟三年求授旌節辯》,《敦煌學》,第3輯,1976年12月。

按:收入《瓜沙史事叢考》。文末署"1975年6月於馬來亞大學漢學系"。

102. On the Tun Huang Study, *Chinese Culture*, XV11. 1. 1976.

103.《"敦煌石室"與"莫高窟"—— 中國古圖書館與東方藝術館簡介》,《史學論集》(臺北),"中華學術院",1977年4月。

104.《書評:<敦煌學>(香港新亞研究所編印)》,《東方文化》,第15卷第2期,1977年7月。

105.《書評:潘重規<列寧格勒十日記>》,《東方文化》,第15卷第2期,1977年7月。

106.《敦煌莫高窟C155及C305窟供養者題名考》,《馬來亞大學漢學系論文集》(吉隆坡),第1輯,1977年12月。

107. A Study of the Lolentity of Monk Wu(wuho shang)in the Tunhuamg Manuscrits P. 2913, P. 4660 and S. 1947 V. *Actes du XX1Xe Congrès International des Orientalistes Paris*, juillet. 1977.

108.《羅著<高昌麴氏年表>拾補》,《董作賓先生逝世十四周年紀念刊》,臺北,藝文印書館,1978年3月。

按:"羅著"指羅振玉著。

109.《唐僖宗光啟三年求授旌節者爲索勛論 —— 瓜沙史事叢考之一》,《大陸雜志》,第57卷第3期,1978年9月。

按：收入《瓜沙史事叢考》，選入《中國敦煌學百年文庫》。文末署“1978年5月於吉隆坡”。

110.《咸通中涼州節度使統管涼、洮、鄯、河、臨五州説》，《史學彙刊》（臺北），第9期，1978年10月。

按：收入《瓜沙史事叢考》，選入《中國敦煌學百年文庫》。文末署“1978年夏於馬大中文系”。

111.《從敦煌古寫本文書中看雅俗作品的相互關係》，《“國立中央圖書館”館刊》，新第11卷第2期，1978年12月。

112.《敦煌翟奉達其人其事》，《新加坡新社學術論文集》（新加坡），第1輯，1978年12月。

按：收入《瓜沙史事叢考》，文末署“戊午冬於馬來亞大學漢學系”。“戊午”，1978年。

113.《從敦煌發現的“曲子”和“變文”在中國文學史上的價值》，《南洋商報・元旦特刊》（馬來西亞），1979年1月。

114.《論莫高窟七佛藥師之堂非由洪辯所開鑿》，《敦煌學》，第4輯，1979年7月。

115.《敦煌文化傳自東方略論 —— 爲敦煌西域文獻研究會首屆國際會議作（1—4）》，《“中央日報”・副刊》，1979年10月27日—30日。

按：本文又載《中美月刊》，第20卷第1—2期，1980年1—2月。另選入《中國敦煌學百年文庫》。

116.《首届國際敦煌學會記略 —— 兼記伯希和誕生百年紀念暨敦煌藝術展覽會》，《傳記文學》（臺北），第35卷第6期，1979年12月。

117.《敦煌卷子對近五十年來中國文學史家之貢獻》，《星檳日報・新年特刊》（新加坡），1980年1月。

按：收入《敦煌論集續編》，選入《中國敦煌學百年文庫》。

118.《榆林窟壁畫供養者題名考略 —— 瓜沙史事叢考之四》，《中國書目季刊》，第13卷第4期，1980年3月。

按：收入《瓜沙史事叢考》。文末署“1980年元月於馬來亞大學漢學系”。

119.《瓜沙曹氏僭稱“敦煌王”及受封“敦煌郡王”考 —— 瓜沙史事叢考之三》，《史學彙刊》，第10期，1980年6月。

按：收入《瓜沙史事叢考》，文末署“1979年12月17日於馬來亞大學漢學系”。

120. The Buddhist ant of Wei, Tsin, and Southern and Northerm Dynastics at Tun-huang in China. *The Arts Yee Chiang & Otheis*. June 1980.

121.《莫高窟C. 134窟武周李義碑的正名及其相關問題》，《珠海學報》，第11期，1980年10月。

按:收入《瓜沙史事叢考》。文末署"1979年6月於馬來亞大學漢學系"。

122.《張承奉稱帝年代與曹議金節度使繼承人問題略論 —— 瓜沙史事叢考之六》,《大陸雜志》,第62卷第5期,1981年5月。

按:收入《瓜沙史事叢考》。

123.《標點新印本瓜沙曹氏年表序》,《"中央日報"·副刊》,1981年9月6—7日。

按:收入《瓜沙史事叢考》。此文發表後,陳祚龍撰《"標點新印本瓜沙曹氏年表序"讀後 —— 中華佛教散策之一》,載新加坡《南洋佛教》,第152期,1981年12月。蘇氏此文又載何廣棪《新印校點本瓜沙曹氏年表》,第1—10頁,香港里仁書局出版,1984年7月,文末署"歲在辛酉仲春之月丹徒蘇瑩輝時客香江",即撰於1981年2、3月間。

124.《從時空兩間談莫高窟的早期畫藝傳承(上、下)》,《"中央日報"·副刊》,1981年10月6—7日。

125.《論晚唐統治瓜、沙二州的張、索、李三姓政争始末》,《"國立中央研究院"國際漢學會議論文集·歷史考古組》(臺北),臺北,"中央研究院",1981年10月。

按:收入《瓜沙史事叢考》。文末署"1980年4月於馬來亞大學漢學系"。

126.《七十年來之敦煌學研究概述》,《珠海學報》,第12期,1981年10月。

按:選入《中國敦煌學百年文庫》。

127.《略論河西發現的墓室壁畫與石窟寺壁畫的藝術傳承 —— 兼談山水畫之南北分宗問題》,《故宫季刊》,第16卷第2期,1981年11月。

128.《敦煌談往 —— 瓜、沙二州史事叢考》,《"國立中央圖書館"館刊》,新24卷第2期,1981年12月。

129.《近三十年國際研究"敦煌學"之回顧與前瞻》,《中國書目季刊》,第16卷第2期,1982年9月。

按:選入《中國敦煌學百年文庫》。

130.《莫高窟C. 245窟及榆林窟C. 6窟慕容氏題名考 —— 瓜沙史事叢考之五》,《敦煌學》,第5輯,1982年9月。

131.《敦煌藝術研究近貌》,《華梵佛學年刊》(臺北),創刊號,1982年。

132.《從"文、史互證"及"藝術表現"談敦煌壁畫的價值》,《華學月刊》(臺北),第134期,1983年2月。

按:收入《敦煌文史藝術論叢》。

133.《樹立形象的歷史 —— 敦煌壁畫在中國繪畫史上之地位》,《故宫文物月刊》(臺北),第1卷第2期,1983年5月。

134.《悼爰翁·憶敦煌》,《傳記文學》,第42卷第6期,1983年6月。

135.《敦煌文化傳自中原略論》,《敦煌論集續編》,臺灣學生書局,1983年6月。

按:本文又載《美術學報》(臺北),第25—26期,1992年3月。

136.《大風堂舊藏隋代佛畫初探》,《故宮文物月刊》,第1卷第4期,1983年7月。

按:選入《中國敦煌學百年文庫》。

137.《繼張氏任歸義軍節度使者爲曹仁貴論》,第31屆國際人文科學會議(日本),1983年8—9月。

按:此文後發表於《中國歷史學會史學集刊》(臺北),第16期,1984年7月;又收入《敦煌文史藝術論叢》。

138.《從魏晉墓畫看中原與西域畫風之傳承》,《雄獅美術》(臺北),第11期,1983年11月。

139.《和闐文<于闐王尉遲徐拉與沙州大王曹元忠書>與西北史地問題》,《歷史地理》(臺北),第3期,1983年11月。

140.《朱梁時曹仁貴繼張氏爲瓜州歸義軍節度使説》,《大陸雜志》,第68卷第1期,1984年1月15日。

141.《別矣豬年:漫談野豬與"玄武圖"—— 出現於敦煌的宗教畫》,《雄獅美術》,第155期,1984年1月。

142.《論莫高、榆林二窟供養人題名之有裨考史》,《敦煌學》,第7輯,1984年1月。

143.《隋成陀羅造釋迦牟尼像軸》,《故宮文物月刊》,第2卷第7期,1984年10月。

144.《敦煌壁畫供養者像舉隅 —— 北朝早期人物、服飾史料簡介》,《故宮文物月刊》,第2卷第8期,1984年11月。

145.《從莫高、榆林二窟供養者像看瓜、沙曹氏的聯姻外族》,《"國立歷史博物館"館刊》(臺北),第2卷第3期,1984年12月。

按:收入《敦煌文史藝術論叢》。

146.《蘇瑩輝著、川崎ミチコ譯:莫高、榆林二窟の供養人題記(2)いて》,講座敦煌て,敦煌と中國佛教,東京,大東出版社,1984. 12。

147.《院藏隋畫兩軸析論 —— 兼談成陁羅在莫高窟鑿窟造像的相關問題》,《故宮學術季刊》(臺北),第2卷第2期,1984年冬。

148. Ts' ao Jen-Kwei was the Military governor of the Army kwei-i before Ts' an I-Kir.　Proceedirgo of the Thirty-First International Congress of Human Sin in Asia & N. Africa 1984.

149.《晚唐時歸義軍節度使暨涼州、瓜州兩節度使領州數述異》,《中國歷史學會集刊》(臺北),第17期,1985年5月。

按:收入《敦煌文史藝術論叢》。

150.《國際敦煌學研究近貌》,《輔仁學志 —— 文學院之部》(臺北),1985年6月。

按:收入《敦煌文史藝術論叢》。

151.《院藏隋代佛畫重研 —— 絹本觀音立像暨釋迦佛坐像》,《故宫文物月刊》,第3卷第3期,1985年6月

152.《敦煌壁畫供養者像舉隅 —— 隋迄元代服飾史料簡介》,《故宫文物月刊》,第3卷第4期,1985年7月

153.《從敦煌遺書的發現論中國古典文學和俗講作品對後世的影響》,《古典文學》(臺北)第7期,1985年8月

按:收入《敦煌文史藝術論叢》,選入《中國敦煌學百年文庫》。

154.《〈敦煌書法叢刊〉介紹》,《出版文摘》(東京),專刊第114號,1985年12月11日。

155.《瓜沙史事繫年》,《東方學報》(馬來亞),第1卷第2期,1985年12月。

156.《評介張大千遺著 ——〈莫高窟記〉》,《故宫文物月刊》,第3卷第9期,1985年12月。

按:收入《敦煌文史藝術論叢》。

157.《敦煌木刻版畫》,《敦煌寫本之研究提要・語言文字之部》第八篇(臺北),1985年。

158.《漫談旛畫 —— 從院藏絹本唐畫談出自敦煌旛畫原形》,《故宫文物月刊》,第4卷第2期,1986年5月。

159.《敦煌彩塑佛像坐姿舉隅》,《佛教藝術》(臺北)創刊號,1986年5月。

160.《巴黎藏石室本歸義軍節度使曹議金道場四疏箋證》,《故宫學術季刊》,第3卷第4期,1986年夏

按:本文又載《敦煌研究》,1989年第4期,1989年11月。

161.《敦煌資料在故宫》,《故宫文物月刊》,第4卷第5期,1986年8月。

162.《漫談"敦煌學"在國際漢學界之比重 —— 寫在敦煌學國際研討會揭幕前(上、下)》,《聯合報》,1986年7月28—29日。

163.《瓜沙曹氏稱"王"者新考》,《中國歷史學會史學集刊》,1986年7月。

按:收入《敦煌文史藝術論叢》。

164.《從幾種敦煌資料論張承奉、曹議金之稱"帝"稱"王"》,《敦煌學》,第11輯,1986年7月。

按:收入《敦煌文史藝術論叢》。

165.《敦煌學新猷 ——〈敦煌書法叢刊〉,第十四、十五卷"牒狀"類評介(上)》,《明報月刊》(香港),第21期,1986年7月。

166.《敦煌學新猷 ——〈敦煌書法叢刊〉,第十四、十五卷"牒狀"類評介(下)》,《明報月刊》,第22期,1986年8月。

167.《敦煌學國際研討會在臺北召開》,《中國歷史學會會訊》(臺北),第22期,1986年9月20日。

168.《從飛天、伎樂天看莫高、榆林二窟的繪塑藝術》,《佛教藝術》,第2期,1986年11月。

169.《瓜沙史事述要》,《漢學研究》(臺北),第4卷第2期,(敦煌學國際研討會論文專號),1986年12月。

按:收入《敦煌文史藝術論叢》。

170.《敦煌藝術與佛教美術之回顧與前瞻》,《華梵佛學年刊》,第5期,1986年。

按:收入《敦煌文史藝術論叢》。

171.《敦煌成陀羅功德窟女供養者像簡介》,《故宫文物月刊》,第4卷第10期,1987年1月。

172.《從淨土變相在敦煌諸窟之分佈談淨土思想之流傳》,《佛教藝術》,第3期,1987年5月。

173.《曹元德、元深、元忠事迹考略》,《國際敦煌吐魯番學術論文集》(香港),香港中文大學,1987年6月25—27日。

按:收入《敦煌文史藝術論叢》。

174.《"敦煌學"二三事》,《敦煌文史藝術論叢》,臺北,新文豐出版股份有限公司,1987年10月。

175.《論敦煌唐代資料在文史藝術及科技諸方面的貢獻》,《敦煌文史藝術論叢》,臺北,新文豐股份有限公司,1987年10月。

176.《從一鋪敦煌千佛洞的初唐壁畫探討佛教東傳問題》,《敦煌文史藝術論叢》,臺北,新文豐股份有限公司,1987年10月。

按:選入《中國敦煌學百年文庫》。

177.《分佈在河西、隴右的佛教雕塑略論》,《敦煌文史藝術論叢》,臺北,新文豐出版股份有限公司,1987年10月。

178.《出席國際敦煌吐魯番學術會議有感》,《"國立中央圖書館"館刊》,新第20卷第2期,1987年12月。

179.《瓜沙曹氏之聯姻外族與兼事宋遼略論》,《唐宋史研究·中古史研討會論文集之二》(香港),香港大學亞洲研究中心,1987年。

180.《論敦煌文物在中國科技、繪畫史上的貢獻》,《"國立歷史博物館"館刊》(臺北),第2卷第6期,1988年1月。

181.《敦煌:在絲路上的價值》,《藝壇》(臺北),第242期,1988年5月。

182.《敦煌與敦煌學:中國文化史上交光互影的瑰寶》,《文星》(臺北),第120期,1988年6月。

183.《"唐三彩"與"敦煌壁畫"》,《"國立歷史博物館"館刊》,第2卷第7期,1988年7月。

184.《三論繼張氏後節度沙州歸義軍爲曹仁貴》,《文史哲學報》(臺北)、第36期,臺灣大學,1988年12月。

185.《"墨離"、"墨離川"、"墨離海"、"墨離軍"考略》,《第一屆國際唐代學術會議論文集》(臺北),唐代研究學者聯誼會,1989年2月。

186.《論五代宋初歸義軍節度使的多邊外交》,《"國立中央研究院"第二屆國際漢學會議論文集》(歷史與考古組)(臺北),1989年6月。

187.《淺談敦煌資料在藝術、科技方面之貢獻》,《美育》(臺北),第4期,1989年10月。

188.《敦煌早期壁畫源流新論(上)—— 敦煌藝術系列》,《故宫文物月刊》,第7卷第9期,1989年12月。

189.《敦煌早期壁畫源流新論(下)—— 敦煌藝術系列》,《故宫文物月刊》,第7卷第10期,1990年1月。

190.《張承奉稱帝稱王與曹仁貴節度沙州歸義軍顛末考》,《1990年敦煌學國際學術討論會論文縮寫本》,敦煌,敦煌研究院,1990年8月。

按:本文又載《中國書目季刊》,第24卷第4期,1991年3月;收入《1990年敦煌學國際研討會論文集》(石窟史地、語文編),瀋陽,遼寧美術出版社,1995年7月。

191.《敦煌本"觀云""占氣"彩圖解詁 —— 敦煌科學介紹》,《故宫文物月刊》,第8卷第5期,1990年8月。

192.《晚唐五代間敦煌地區的佞佛情形》,《晚唐的社會與文化》,臺灣學生書局,1990年9月。

193.《論<食療本草>在中國醫藥學上的貢獻 —— 敦煌古寫本<食療本草>殘卷簡介》,《故宫文物月刊》,第8卷第6期,1990年10月。

194.《敦煌千佛洞的裝飾藝術述要》,《美育》(臺北),第11期,1991年1月。

195.《漫話敦煌莫高窟藻井圖案 —— 唐代的美術裝飾之一》,《唐代文化研究論文集》(臺北),臺北,文史哲出版社,1991年6月。

196.《略論莫高窟各期壁畫的技法與風格》,《第二屆敦煌學國際研討會論文集》(臺北),臺北,漢學研究中心,1991年6月。

197.《隋成陀羅造觀世音菩薩像》,《故宫文物月刊》,第9卷第4期,1991年7月。

198.《隋成陀羅造釋迦牟尼像》,《故宫文物月刊》,第9卷第4期,1991年7月。

199.《曹元忠仕履與卒年新考》,《九州學刊》(香港),第4卷第4期,1992年4月。

200.《漫談敦煌壁畫上的供養人像》,《美育》,第23期,1992年5月。

201.《莫高窟非佛像壁畫簡介》,《故宫文物月刊》,第10卷第12期,1993年3月。

202.《略論晚唐時收復河湟的年代》,《第二屆國際唐代學術會議論文集》(臺北)(下册),臺北,文津出版社,1993年6月。

203.《張大千與敦煌》,《故宫文物月刊》,第11卷第4期,1993年7月。

204.《敦煌壁畫的題材與技法概述》,《美育》,第37期,1993年7月。

205.《略論敦煌藝術與歷代的裝飾圖案》,《美育》,第39期,1993年9月。

按:本文又載《1994年敦煌學國際學術研討會論文提要》,敦煌研究院,1994年8月。

206.《敦煌藝術的面面觀》,《中國書目季刊》,第27卷第4期,1994年3月。

207.《魏晉以來之敦煌藝術概論》,《中華文化學報》(臺北),創刊號,1994年6月。

208.《敦煌莫高窟中唐壁畫簡介》,《故宫文物月刊》,第12卷第4期,1994年7月。

209.《敦煌莫高窟現存石刻考略》,《"國立中央圖書館"臺灣分館館刊》(臺北),第2卷第1期,1994年9月。

210.《見於莫高窟榆林窟的少數民族服飾簡介》,《美育》,第55期,1995年1月。

211.《瓜沙史事概述》,《全國敦煌學研討會論文集》(南投),中正大學文學系,1995年4月。

212.《從敦煌文獻文物研究華夏文化史的回顧與前瞻》,《漢學研究之回顧與前瞻》(下册)《歷史哲學卷》,北京,中華書局,1995年9月。

213.《敦煌莫高窟人物圖像簡述》,《美育》,第63期,1995年9月。

214.《略論敦煌莫高窟壁畫的内容與形式》,《美育》,第64期,1995年10月。

215.《敦煌藝術之美》(蘇瑩輝主講、陳守强主持、朱宇琴記録),《金色蓮花》(臺北),1995年第11期,1995年11月。

216.《河西隴右的多元民族文化藝術簡介》,《故宫文物月刊》,第13卷第9期,1995年12月。

217.《敦煌壁畫回鶻公主隴西李氏等供養像考略》,《故宫文物月刊》,第13卷第10期,1996年1月。

218.《從敦煌壁畫談古代建築壁畫之製作方法》,《美育》,第71期,1996年5月。

219.《從晚唐五代間的河西佞佛談敦煌地區之藝術遺存》,《慶祝潘石禪先生九秩華誕・敦煌學特刊》(臺北),文津出版社,1996年9月。

220.《"敦煌學"與我》,《故宫文物月刊》,第15卷第9期,1997年12月。

221.《敦煌千佛洞的壁畫與佛像雕塑》,《佛教美術全集(五)・敦煌佛影》(臺北),藝術家出版社,1998年1月。

222.《敦煌莫高窟雕塑概述》,《二十一世紀敦煌文獻研究回顧與展望研討會論文集》(臺中),自然文化學會,1999年12月。

223.《祝吴其昱先生八秩華誕》,《慶祝吴其昱先生八秩華誕敦煌學特刊》(臺北),文津出版社,2000年1月。

224.《樹立形象的歷史 —— 敦煌壁畫在中國繪畫史上之地位》,《敦煌研究》(敦

煌)、2000年第2期,2000年5月。

225.《敦煌藝術研究所新發現六朝殘經》,《敦煌研究文集·敦煌研究院藏敦煌文獻研究篇》(蘭州),甘肅民族出版社,2000年9月。

五、結 語

以上所述,既考及蘇教授學歷、教研資歷,及其與本人交往實況;又考及當代學人對蘇氏爲人與學問之評述;至"蘇教授敦煌學論著目録及其編年"一項,則凡收專著13種,論文220餘篇。編理之際,除根據蘇氏之專著、論文外,另參考之目録書籍,計有劉進寶《1909—1983敦煌論著目録》[①],鄺士元《敦煌學研究論著目録》[②],鄭阿財、朱鳳玉《敦煌學研究論著目録》[③],《1908—1997敦煌學研究論著目録》[④],《1977—1997年臺灣敦煌文學研究目録》[⑤],《1998—2005敦煌學研究論著目録》[⑥]及《中國敦煌學百年文庫·論著目録卷》等[⑦]。蘇教授研究敦煌學之領域甚廣闊,舉凡與敦煌文史、藝術、文物等相關主題,多所涉及;尤著力於瓜沙史事之考證,其功力之深邃,固屬學人中之佼佼者,歷爲學壇所推重。

1999年,甘肅文化出版社爲紀念敦煌莫高窟藏經洞發現一百周年,隆重推出《中國敦煌學百年文庫》。此書乃具里程碑意義之巨著,所收録之專著、論文均具代表性,且屬一時之選。蘇氏之論著被選入者多達33篇(種),此一數目足以顯示其對敦煌學研究成就之豐碩、貢獻之彪炳,及其數十年殫精竭思於敦煌學研究與撰述之業績,因而學術界亦肯定其所應有之崇高地位。

蘇教授出版專著及發表論文甚多,然仍未見有學術機關或出版機構將其著作予以編理,結集刊行。蘇教授出身之敦煌藝術研究所,乃敦煌研究院之前身,是以編理蘇氏敦煌學文集之工作似可勞駕敦煌研究院負責執行。倘蘇教授在生之年能目睹其論著結集行世,必當歡焉於懷,欣慰莫名;而此文集之編就,亦應爲衆多敦煌學術研究者所馨香禱告及期待者也。

2010年3月19日,撰於香港樹仁大學中國語言文學系

(中國 香港樹仁大學)

① 甘肅人民出版社出版,1985年

② 此書收録論著期限爲1899年至1984年,臺北新文豐出版公司出版,1987年。

③ 此書收録1908年至1986年間中、日兩國敦煌學論著,計論文4381篇、專著506種。1987年,臺北漢學研究及資料服務中心出版。

④ 此書收録1908年至1997年海峽兩岸、日本及東南亞地區學者研究成果,計11650筆。臺北漢學研究中心編印,2000年。

⑤ 此爲專題論著目録,載見《古典文學通訊》第30期,1997年9月30日。

⑥ 此書收録1998年至2005年中、日學者有關敦煌學研究之專著、期刊論文、論文集論文、學術會議論文學相關著作爲主,2006年8月臺北樂學書局有限公司出版

⑦ 此書收録1900年至1999年中國各地著述9523篇(種),其中專著1093種,論文8430篇。1999年,甘肅文化出版社出版。

榆林窟及西千佛保護情況散記

（20世紀50年代—80年代初）

孫儒僩

1943年成立敦煌藝術研究所籌備委員會，次年國立敦煌藝術研究所正式建立，國民政府教育部給研究所的職權範圍是做好莫高窟的保護、研究和管理工作，所長常書鴻先生在極其困難的條件下開展了莫高窟的上述任務。至於與莫高窟密切相關的榆林窟和西千佛洞兩處石窟，仍處於無人管理狀態。據我所知，1941年學者向達先生曾考察過莫高窟及榆林窟，“先生到了敦煌，莫高窟卻是一片榛莽、荒蕪之景象……同時又去安西萬佛峽考察”[1]。1943年畫家張大千在榆林窟臨摹壁畫，1945年研究所的李浴先生曾考察榆林窟並作了石窟內容調查。在至於石窟的保護和管理因爲條件困難還没有提上考慮日程。

我於1947年到敦煌以後的幾年間研究所没有人去過榆林窟和西千佛洞。到了20世紀50年代初是我們主動把兩處石窟的保護和管理工作承擔起來。1961年國務院公佈第一批全國重點文物保護單位名單，莫高窟是重點文物保護單位，西千佛洞是莫高窟的附屬單位，榆林窟是獨立的重點文物保護單位，按照當時的文物保護暫行條例，重點文物保護單位必須有保護範圍、保護標誌、保護檔案和保護管理機構。按照省上文物主管部門的提示：莫高窟、西千佛洞及榆林窟三處石窟通歸敦煌文物研究所保護管理。但是限於當時我們的人力和財力，工作是做得很有限的。現在就我所知這後兩處石窟在20世紀50至80年代的保護和管理情況作如下回憶：

一、關於榆林窟

第一次考查榆林窟

1953年10月初敦煌文物研究所美術組和保護組的大部分人員應玉門油礦之邀去舉辦莫高窟壁畫（摹本）展覽，返回時曾去榆林窟進行初步考察並臨摹壁畫。玉門油礦的卡車送我們一行到安西，一行十多人從安西縣（現改稱瓜州）雇了三輛大軲轆牛車（實際上是牛馬驢幾種牲口都有的雜牌車）一路摇摇晃晃到第三天纔到了榆林窟。當時榆林窟僅在涅槃窟和大佛窟前有不多的房屋，但是都十分殘破，衹能勉强住下，段文傑先生和其他男士們一起在

---

① 閻文儒、陳玉龍《向達先生紀念論文集》，新疆人民出版社，1986年，第807頁。

涅盤窟中打地鋪。我和李其瓊在涅盤窟前的破房中安頓下來。因爲大家都是第一次到榆林窟，巡禮石窟時非常興奮，特别在參觀第2、3、25窟的壁畫藝術時深感古代藝術的精湛，從壁畫的形式、人物造型、色彩和綫條等方面都達到高度的水準，讓人贊歎不已。此後的幾十年，每每去榆林窟，總是要看看第25窟，有時甚至流連忘返。我記得當我們第一次進入第25窟時，發現東壁南側的壁畫剥落了約3平方米，從北側保存完好的壁畫看，剥落的壁畫也是幾身菩薩，可惜已被游人踐踏得粉碎了，殘存的殘片當即撿拾到佛壇上，但後來也不知所終，非常可惜。當大家安頓下來之後美術組的同志們就開始臨摹壁畫，大家的情緒很高，白天在洞窟内臨摹，晚上又把畫板搬到涅盤殿，畫板中間放上一盞汽燈，四周圍坐著四五個人，因爲是藻井圖案，可以分工填顔色，就這樣一邊工作一邊閒談直到深夜。

在此期間段文傑、史葦湘和我核對了石窟内容和供養人題記，段文傑、竇占彪和我爲石窟編號，並測繪部分石窟，我雖然帶了一部相機，但洞窟内光綫實在太暗，又没有閃光或照明設備，勉强拍了點照片，還粗略地調查了壁畫的保護情況，因爲條件困難，所做工作都是初步的。進入十一月中旬，天氣寒冷，繪畫顔色已經結冰，臨摹工作無法再進行下去，事先聯繫好的牛車也來接我們了，一行人員在凜冽的寒風中轉道安西並返回莫高窟，結束第一次榆林窟的艱難考察。

在榆林窟開展臨摹工作

1956年敦煌文物研究所美術組（即現在的美術研究所）由李承仙、段文傑帶隊去榆林窟開展大規模的壁畫臨摹工作，第25窟是臨摹工作的重點。當時美術上有李承仙、段文傑、史葦湘、李其瓊、歐陽琳、關友惠、萬庚育、馮仲年、李複，以及敦煌文物研究所保護組負責攝影的李貞伯、祁鐸，還有炊事員、發電師傅。由於人數不少，還配備了一輛馬車，和趕車的工人。當時這麽些人員可以説是研究所的全部了，集中在榆林窟進行了大約近半年的臨摹和其他工作，在此期間一位作家魏剛彦爲了體驗生活在那裏住了不少時間，國家文物局下屬的文物保護研究所的余鳴謙、陸鴻年、楊烈和我也相繼去榆林窟進行石窟保護方面的調查工作。這次在榆林窟考察和臨摹工作期間，同時對大面積空鼓剥落的壁畫作了一次搶救性的修補保護，用草泥把剥落壁畫的邊沿墁抹起來，使其不再繼續開裂和剥落，雖然當時做得比較簡單粗糙，但是起到了顯著的保護作用，因爲自從那次修補以後再没有發現壁畫繼續剥落的現象。1957年美術組再次到榆林窟開展壁畫臨摹工作，儘管工作和生活條件非常艱苦，但工作卻取得豐碩的成果。當冬天將來時，他們回到莫高窟，但等待他們的卻是一場政治上的急風暴雨——反右鬥争開始了。

郭元亨擔任榆林窟的保管員

上世紀50年代以前榆林窟是處於無人管理狀態，1953年考察榆林窟期間，通過和安西



圖1 榆林窟保管員郭元亨



圖2 榆林窟西崖部分洞窟舊貌

縣有關部門聯繫,他們建議由長期在榆林窟和蘑菇臺居住的道人郭元亨擔任保管員(圖1、2),從此郭道長一直和我們聯繫,每年春天他負責修渠並給土地和林木澆水,60年代他經我們同意之後,爲榆林窟西崖第33—36窟下部被水流沖蝕,造成巖體内陷2米多的病害地段進行維修,他買了幾千斤柴禾填塞到凹陷處,雖然起不了支頂作用,但是卻有效地防止水流的繼續沖刷,起到了一定的保護作用。

郭道長是一個很有責任心的宗教職業者,原來他經常居住在蘑菇臺子或是踏實鄉上,自從他擔任了榆林窟的保管工作,他必須經常住在榆林窟。但是那裏祇有他一人,實在太孤寂,他曾經給我們説,"我每天除了吃飯喝水,就没有張嘴的時候",因爲那裏没有人和他説話。當時的榆林河道狹窄水流急湍,水聲如雷,峽谷裏面又多風,1941年于右任先生在榆林窟時曾賦詩:"激水狂風互作聲,高崖入夜更分明……"郭道長就是在水聲風聲中與佛和菩薩作伴。

這裏我順便提起一件事情,1960年前後在所謂自然災害期間,人們都在餓肚子,單位領導也想讓大家吃飽點,適逢其時郭道長給單位領導建議,説榆林窟戈壁上有一種灌木結的籽可以吃,郭道長叫它做"土籽",可以煮熟了和麵片一起吃,也可以磨成面和炒麵吃。領導覺得可以試試,於是把所裏能動的男男女女共有二三十人,還有省上文化廳來的幾個女同志,大家帶上行李、糧食、炊具,一汽車拉到榆林窟,那時天氣已經開始冷了,每天一夥人帶上一個簸箕、一條布單爬上榆林窟山上面的戈壁灘,走上好幾里路,找到那種灌木比較多的地方,把布單鋪在灌木的下面,用木棍敲打小樹的乾枝,乾枝上的籽落到布單上。我仔細看了看,這東西不是甚麽籽,而是小灌木的樹葉,因爲戈壁上非常乾旱,樹葉退化而捲曲成了像小米粒那麽大的小球,小球裏裝滿了沙塵,我很懷疑這東西能吃嗎?但我不敢説出來,因爲我是一個摘帽右派,以後凡是吃土籽或是分給我土籽面,我都没有認真地吃下去,而是悄悄地處理了。

說起郭道長,他還有點傳奇故事。不知從何時起榆林窟不是住僧人,而是住道家。郭道長就隨他師傅住榆林窟。他師傅過世以後他就駐守榆林窟。安西人都知道榆林有一尊象牙佛。大約在上世紀的三四十年代,青海馬家軍隊的一位長官叫郭道長把象牙佛交出來。郭道長說他師傅死的時候,沒有把象牙佛傳給他,不知藏在何處。馬家的軍隊把他捆梆起來吊打,郭道長始終不承認象牙佛在他手中。實際上郭道長早就把這件榆林窟镇窟之寶藏在榆林河邊一座高山上。解放以後郭道長主動把象牙佛捐獻給人民政府。象牙佛現藏北京國家博物館,安西博物館有一件仿製品。

1935年紅軍西路軍轉戰河西走廊,遭遇馬家軍隊的堵擊,受到很大損失,最後從祁連山出来,曾在榆林窟附近的蘑菇台子休整。郭道長曾支援紅軍糧食、油料,紅軍的領導人程世才還開給借據。解放以後程世才將軍通過安西縣地方政府對郭道長多方照顧,並安排爲安西縣政協委員,每月並發給一定的生活津貼,直到他過世。

大概是打土籽的最後一天下午收工回榆林窟,我感到渾身無力非常疲乏,因此走得很慢,落在人們的後面,當我正想坐下來休息的時候,孔金師傅在我前面叫住我"老孫,不能坐,慢慢走,就快到了",就這樣孔師傅一直陪著我走回去。我想他是怕我一坐下去就起不來了。幾天之中人們餓著肚子打的土籽堆滿了一個小洞子(可能是一個沒有文物的禪窟),領導也沒有說如何處理,以後再也沒有人過問了。當時我想既然是生活困難,可以讓大家停止工作或是不要做體力勞動的事,讓大家保存體力,可是當時研究所的領導,要表示領導有方,能組織大家生産自救,實際上做的是無效勞動,白白消耗了人們的體力。在以後的幾年,每當我去榆林窟時總要去看看我們辛勤勞動的"成果,"不知甚麽時候甚麽人把這些東西清除掉了。

文物局王書莊副局長視查榆林窟

1964年在進行莫高窟石窟加固工程期間,國家文物局王書莊副局長來莫高窟視察加固工程之後,曾去榆林窟考察,常書鴻所長讓我陪同前去。研究所沒有小車,我衹得從敦煌縣運輸公司租了一部小卡車,當時從安西踏實鄉到榆林窟還沒有公路,汽車不能沿榆林河到榆林窟,衹有繞道經旱峽到蘑菇臺子再轉到榆林窟。我記得那天行車的便道十分難走,局長在駕駛室裏,我在車斗子裏,車子空空的,顛簸得我站也不是,坐也不是。偏偏在走出旱峽不久,在一段戈壁上汽車又拋了錨,司機折騰了一個多小時纔又把車子發動了。當時我非常擔心,要是車子修不好,這裏上不沾天,下不著地,沒有吃的喝的,那怎麽辦呢?車子到了榆林窟,郭道長又不在,我陪著王局長匆匆上洞窟看了一遍,連水也沒有喝一口就離開了。在洞窟上我向他彙報了榆林窟保護方面存在的困難,他說:"我會記住這些問題,以後慢慢解決吧。"當天經安西到柳園,那裏的住宿條件太差,經我聯繫把他安頓到安西柳園鎮的接待室住下,第二天又把王副局長送上返北京的火車。

“文革”期間

1966年“文革”開始,榆林窟的問題也就放下了。“文革”期間郭道長仍繼續管理石窟,但是他阻止不了當地有關單位把石窟當作檔案庫房。大概是1970年吧,地方上曾把有關的檔案運到榆林窟保存,並在第25窟前甬道的開口處用白石灰把牆壁刷白,差一點把一處極爲重要的石窟給破壞了。我1969年被研究所掃地出門,攜家帶口遣返老家四川新津永商公社當了近四年農民。1972年研究所又把我收回來,重新開始了石窟保護生涯,以上情況是我回到敦煌以後聽説的。

1974年上面撥給我所一萬元基建經費,指定用於榆林窟的保護。革委會領導讓我負責這件事情,當時一萬元錢對個人來説是一筆大數,但是要保護石窟也是杯水車薪。經過我再三考慮並去現場調查,有幾件事花錢不多,但可以産生保護效果,其一:榆林窟西崖第32－35窟崖體懸空的支頂加固;其二:東崖第25、26兩窟崖頂大沖溝的封閉;其三:爲進行工程修建運輸工程材料的便道等等。

當時“文化大革命”還沒有結束,我爲了花這一筆經費,真是費了九牛二虎之力。正值盛夏季節,我和竇占彪、吴恩淳三人准備了一個月的糧食、油鹽、竈具、行李和少量蔬菜。榆林窟離東壩兔比較近(約20公里),在那裏雇用了推土機、拖拉機和十幾個農民。汽車把我們三人送到榆林窟崖頂的路邊上,我們把東西卸下來,然後用架子車一趟一趟地運下山。大概是最後一趟了,小吴推著架子車在下坡路上跑得太快,車子猛地撞在土塔上,車把頂到他的肚子上,小吴哎呀一聲倒在了地上,看樣子很痛苦,我和竇師傅趕忙把他扶了起來,小吴説沒事沒事。當時我就想到我接受這一任務可能有點冒失,在施工中一旦有人受傷或是生病,我們沒有交通工具,沒有電話,沒有醫藥,那怎麽辦? 輕病輕傷還好説,重病重傷呢? 我不敢想下去,我是“文革”中受到了衝擊和處分的人,不敢討價還價,因此衹是想,管它的車到山前必有路。幸好在一個多月的施工過程中人員都很安全,沒有發生甚麽事故。但是我們三個人要管採購、建材運輸,要參加施工,還得自己做飯。做飯沒有蔬菜,三個人一個月衹有一斤多菜油,多數時間衹能是鹹菜下飯。有一個星期天我趕著毛驢車到踏實鄉打算去買點副食並給單位打電話彙報工作。但踏實當天沒有殺豬,沒有買到肉,結果衹在供銷社買到10個雞蛋,我像保護甚麽珍貴物品一樣把它帶回榆林窟。去的時候我們帶了幾斤大葱,竇師傅怕它乾了,把它埋在河邊的沙子裏,經常給它澆點水,到我們工程完了等車回單位的時候,就剩下一根葱了。在一個多月的施工中我們三人真是吃了不少苦,但總算把事情完成了。

我記得工程進行期間,我從敦煌運輸公司雇了一輛卡車,拉了幾噸水泥到榆林窟。當時還沒有現在的柏油路,汽車過了榆林河水庫,簡易公路在山坡之間蜿蜒爬行,在一處彎道上堆積了流沙,汽車正在吃力地行進時底盤突然響了一聲,車突然停下了。司機説:“完了。”他下車一看説:“傳動軸斷了。”我説:“有甚麽辦法呢?”他説:“毫無辦法。”這裏離榆林窟還有七

八公里,離踏實公社有十幾公里,時當正午豔陽高照,在熱風吹拂下,饑渴難耐。榆林河水庫管理所離我們衹有一兩里路,到了那裏再想辦法,我和司機沿著公路往山下走,在一處彎道上看見了水庫,我們不約而同地走向水邊,雙手捧起河水貪婪地喝了起來,覺得水是那麼清涼、那麼甘甜。到了水管所向人家說明情況,借用他們的電話打到敦煌縣運輸公司,那時的電話還比較落後,從那裏打電話要經踏實轉安西再轉敦煌,費了好大的勁纔叫通了,說好第二天派車來救濟,第二天來了救濟車,我和兩個汽車師傅把一車水泥從壞車轉裝到救濟車上,終於把水泥運到榆林窟。

西崖第32－35窟的崖脚經郭道長用柴草填塞之後,避免了十幾年河水對崖體下部的直接沖刷。此次維修,我們先把柴草清理出來,看到崖體下部被沖蝕最深處近250釐米,上面第34、35窟的前室已成懸空狀態,上面崖體已經產生很大的裂隙,石窟已經處於很危險的狀態。這一萬元經費重點就花在這裏,用漿砌片石把沖蝕的部分完全填實,其作用一是支頂上部懸空的巖體,二是防止榆林河水流繼續沖刷浸蝕巖體。此項工程主要的材料就是片石和水泥,事前我已經瞭解到,從榆林水庫到蘑菇臺子一帶沿河邊、山邊,有不少散亂的片石可以利用,也不用花開採的費用,衹需把運輸道路稍加整修,雇拖拉機把片石運到榆林窟就行了。但行動起來事情就沒有這麼簡單,拖拉機是一種拖掛方式的運輸工具,而當時榆林窟下山的路坡陡彎急,很容易出事故,我不敢冒這個風險。汽車運費很貴同時也不安全。最後衹得用拖拉機把片石拉到東崖第12窟的窟頂上,在其南面有一條沖溝,利用沖溝把片石滾下山崖,這條沖溝正對河西岸的施工地段,在河上架一座兩米寬的便橋,用架子車把片石轉運過河,其他的如水泥、沙子也是這樣轉運過去的。

在西崖第32－35窟的崖脚做支頂牆施工的是東壩兔的農民,他們覺得每天三元錢工資太少,他們寧願一天干十小時,希望每天挣五元錢,早晨七點鐘上工,晚上七點鐘收工,中午休息一段時間。他們覺得榆林窟太寂寞了,不願意長時間住在榆林窟,希望早一天干完工早一天回家。他們一天工作10小時,我們當然也得和他們一起作息,早晨我還要早起叫他們起床,因爲這裏遠離城市、鄉村,沒有廣播,沒有雞鳴狗吠,他們勞累一天之後,第二天早晨不知道起床,也是情理中事。

此次工程期間除了進行上述工程之外,還對東崖第25－28窟山頂上的大沖溝進行填充封閉,雨季沖溝排水之後,沖溝地層所含的水慢慢下滲進入石窟,榆林窟上層洞窟窟頂的壁畫之所以普遍剥落損壞,甚至巖體也風化坍塌,潮濕當然是主要原因。事前我大致測量了一下,第25窟的頂部與沖溝之間的距離大約4米,整個沖溝大約兩三千立方米,推土機幾天就完成沖溝的填方工作,在封閉沖溝的同時,又另開挖一條排水溝,使戈壁上的雨水不再經由沖溝排泄。因爲經費的關係,東崖第17窟頂上的大沖溝沒有封閉,到1980年由張伯元、胡開儒兩位經手完成了。

1973年郭元亨道長過世,榆林窟一時又處於無人管理的狀態。所裏派人到榆林窟看管

石窟還兼帶放一百多隻羊,我記得吴興善、孫洪才、竇占彪等同志曾輪流到榆林窟放羊兼管石窟,當時甚至把年近花甲的霍熙亮老先生也安排去放羊。霍老先生在放羊的間隙中還解決了一个問題,將榆林窟西崖第32窟西壁長期未定名的經變稱爲爲梵網經變。榆林窟管理的難題衹得勉爲其難。後來又從東巴兔鄉雇了兩位農民暫時看管石窟。

1976"文革"結束的次年常書鴻老所長恢復職務,他急不可待地委託人編造莫高和榆林兩處石窟加固工程的概算,上報甘肅省文化廳,1978年6月22日國家文物事業管理局在覆函中説:

……關於敦煌莫高窟和安西榆林窟的保護維修問題我們的初步意見是:

一、莫高窟南區130號洞窟以南27個洞窟範圍内的加固工程以及原擬進行的第四期收尾工程。可以著手進行組織設計、安排施工力量,同時做出分年度的施工方案和經費概算報我局。

二、安西榆林窟的維修工程。如果設計和施工力量能夠落實,請做出分年度的施工方案和經費概算報我局。

此外在文中還提到"敦煌無論從文物保護工程施工及生活方面,都需要解決一口深水井,建議在本期工程的設計施工中一起解決",體顯了國家文物局一貫對敦煌的工作和生活的關心。當時"文革"結束剛剛一年多,在百廢待興的情況下,常所長急切地想把延誤的時間找回來,繼續進行"文革"前的莫高窟四期加固工程,並把榆林窟的保護工作推動起來。當時常書鴻先生恢復工作時還兼任甘肅省文化局的副局長,的確是在大力進行敦煌的保護工作,1978年11月21日國家文物局覆函甘肅省文化局,要求我們進行莫高窟130窟以南諸窟的加固維修工程和"文革"前三期工程的收尾工作,以及莫高窟第196窟窟簷的修復工程。並指示隨即組織有關人員,對上述維修加固工程作出具體設計方案。文件中同意在莫高窟打一口深水井並事先搞好地質勘測工作。文中還説先撥15萬元作有關準備工作。我覺得國家文物局也是急切地在推動石窟文物保護工作。

關於榆林窟的加固,後來因爲1979年夏季敦煌黨河水庫發生潰壩事故,敦煌西千佛洞受到一定影響,榆林窟的維修保護就暫時停下來,上世紀80年代前期全力進行西千佛洞和莫高窟南區130窟以南一段的加固工程,榆林窟的加固維修就推到90年代前後進行了。

1978年常書鴻復職以後,安排胡開儒管理榆林窟,1979年春文化廳又調張伯元到榆林窟做管理工作。胡開儒和張伯元兩人駐守榆林窟,没有通訊條件和交通工具,當時的敦煌文物研究所衹有一部小卡車和一部吉普車,每隔兩三個月纔能去榆林窟看看,他們基本上是處於孤立無援的狀態。胡張二位的生活給養全靠他們自己解決。所幸榆林窟近旁有一個小水電站,他們從那裏可以得到一些幫助。有時安西縣上有人去榆林窟參觀,也送給他們一些瓜



圖3　西千佛洞外景(祁鐸1960年拍)



圖4　西千佛洞外景(1963年李貞伯拍)

菜。總之在榆林窟工作實在是太清苦太寂寞了,當時在榆林窟工作的同志的確是艱難度日。

1980年從莫高窟的維修經費中抽出一點錢,把榆林窟大佛殿前已經坍塌的房屋予以拆除,改建了一院臨時平房,使他們有了一個安身之處。

二、關於西千佛洞

石窟在敦煌市以西35公里黨河老河床北岸的斷崖上,因爲在敦煌市和莫高窟之西,故稱西千佛洞。過去敦煌到南湖鄉是沿著黨河的岸邊走,西千佛洞東端的三個石窟即在南湖店下面的斷崖上。南湖店是敦煌與南湖之間的中途站,是人們過往歇腳的地方。西千佛洞共有19個洞窟,其中16個洞窟比較集中,西距黨河水庫約1.5公里,石窟的巖體屬酒泉系礫石層,但石質極爲酥鬆,因此石窟破壞嚴重。(圖3、4、)

沈光静老人的事跡

上世紀50年代之前石窟處於無人管理的狀態,大約在1952年前後,有一個叫沈光静的老年婦女因爲虔誠地信仰佛教,她自願看守石窟,長期住在第二窟西側的廢窟中。她自動清掃洞窟,當時第14窟與15窟之間因爲崖體坍塌,窟與窟之間已經没有通路,這位老人發心要開鑿通路。從14窟到15窟之間大約有10米的距離,完全是斷崖,七八米之下就是滔滔的黨河流水,就這樣她在幾年之間每天揮動鐵鎬鑿巖不止,終於用她薄弱的力量開通了14窟到15窟之間的通道,高約150釐米,寬約50釐米,勉强能容一人貓腰通過。1953年我們第一次到西千佛洞纔瞭解這些情況,在她住的小洞裏我們看到幾把用秃了的鐵鎬,那是她辛勤勞動的證明。那次調查西千佛洞我記得有常所長、李承仙及大部分業務人員,大家都被沈光静老人的行爲所感動,我們還瞭解到她孤身一人住在西千佛洞,生活來源是怎麽辦的?她告訴説她有一個兒子叫周志德,兒子很孝順,每個星期天都從敦煌縣城騎自行車到西千佛洞,給她

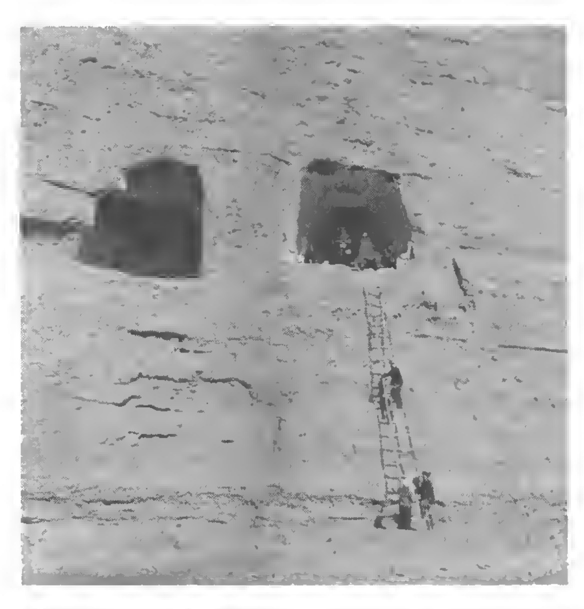


圖5 西千佛洞第15、16窟未加固前洞窟之狀況(1963年李貞伯拍)

送來吃的用的東西。真是不容易。常所長當即決定任用沈光静老人爲西千佛洞的保管員。每月發給她生活津貼15元(那時的15元相當於低級工作人員半月的工資),直到她60年代初去世。去世之前她的眼睛已經失明,但她仍然堅持住在那裏。她在世的時候,他的兒子爲了給她祈福,在她住的洞子旁邊的廢洞壁上畫了些壁畫(我們事前知道此事,曾告誡他不能在壁畫上印稿)。

大概在1958年前後敦煌縣政府決定要在西千佛洞窟崖頂的戈壁上開渠引水,我們發現水渠距離石窟太近,渠水下滲將嚴重影響石窟的安全。在水渠的施工過程中,水渠綫路上有兩座小土塔(土塔是西千佛洞下山路口的標志,可能是西夏或元代的)被破壞了,爲此我們向甘肅省文化局反映此事,後來敦煌縣一位原負責工程的副縣長可能受到了處分。水渠因故停工了,後來的水渠向西遷移,距離石窟就比較遠了。

上世紀50年代我們在西千佛洞第2窟的西面安裝了一道門,所有的洞窟就可以管起來了,門可以上鎖,鑰匙就交給保管員保存。這裏的十幾個洞窟大多破壞嚴重,前室和甬道都已經坍塌,有些石窟甚至僅存佛龕了,石窟之間的交通僅靠崖邊很狹窄的通道,下臨七、八米高的懸崖,第15和16窟下面還有湍急的黨河水,在石窟之間行動都得小心翼翼,不敢稍有疏忽(圖5)。1962年陪文化部敦煌考察團的領導和一批專家們考察西千佛洞,看見他們貓著



圖6 西千佛洞加固前狀況

腰在不到幾十釐米寬的崖邊上行走時,我真是提心吊膽,因爲通道實在太狹窄,别人又幫不了忙,衹得乾著急。1964年在莫高窟加固工程期間,利用拆除下來的欄杆安裝到西千佛洞最狹窄的通道邊上(圖6),稍寬一點的地方用青磚砌成矮花牆,一直通達第15窟。從此在西千佛洞參觀時可以有了點安全感,這些措施一直維持到80年代加固工程的時候。

翟奉剛擔任保管員

沈光静老人去世以後,原來就住在西千佛洞的和尚(俗名翟奉剛,大家稱呼他翟和尚)接替了保管工作。當時他的年齡也有60歲左右了,他每隔一兩個月就趕上他的毛驢車到莫高窟,領取三四十塊錢的生活津貼,但往返需要兩三天時間,也夠辛苦的。有時我們去西千佛洞檢查保護情況,順便把他的津貼給帶過去。翟和尚没有文化,年歲也大了,已經有點糊塗,到莫高窟來領津貼時,見了人衹會説共産黨萬歲! 毛主席萬歲! 他在那裏看洞子也做不了甚麽,衹是希望如果有甚麽大事能及時告訴我們,能做到這點就不錯了。翟和尚1981年去世,去世之前生病期間還安排了一個人護理他生活,病重之後又送他住院治療直到去世,李雲鶴同志料理他的後事並把他安葬在西千佛洞的戈壁上。

黨河水庫潰壩

1979年7月28日敦煌黨河水庫發生潰壩事故,敦煌縣城部分被淹。第二天我們進城,看見敦煌縣已經面目全非,一片狼藉,特别是縣城的西南部分幾乎没有完好的房屋。當時我想到西千佛洞在黨河河道的北岸,水庫潰壩多少萬方的大水頃刻間傾瀉而下,石窟可能會受影響,甚至會遭到破壞。我很想馬上去西千佛洞察看情況,就在這天國家文物局打電話詢問石窟的安全情況,因爲他們已經從廣播上知道敦煌出了大事故,擔心石窟的安全。我們也因爲不瞭解西千佛洞的情況而焦急,但當天因爲交通問題没有去成。到潰壩的第三天我纔去了西千佛洞,我急急地從第2窟穿行到第15窟(當時石窟還没有加固,還不能通達第16窟),没有發現甚麽問題,從洞窟上往下望,離石窟不遠處60年代修的堤壩已經被洪水沖得一掃而光。黨河水又在石窟下流淌,衝擊著第10至16窟下的巖體。窟前園林中的大樹都没有問題,地上種的蔬菜被大水滌蕩個精光,當時園林中没有任何建築物,不存在財産損失的問題。園林中滿是泥水,我趟過泥水察看石窟下面的巖體,看見水庫潰壩後洪水在崖壁上留下的清晰的痕跡,最高水位達4米上下。我們很清楚西千佛洞的巖質非常酥鬆,經大水的衝擊和浸泡之後可能出現問題。經仔細查看之後,第15、16窟以及第10窟下面的巖體發現有裂隙。歷史上黨河就一直在石窟下面流淌,石窟下面的巖體早已被沖刷成負坡狀態。1964年在莫高窟進行加固工程期間,爲西千佛洞修建了一百多米的堤壩,防止水流經常沖刷巖體,這次洪水把防護堤沖得精光,黨河水又繼續在石窟下流淌沖刷着石窟下的巖體,長此以往西千佛洞的安全將是很大的問題。爲此文物研究所很快向上級文物主管部門寫了報告,提出



圖7　西千佛洞第14窟加固前狀況



圖8　西千佛洞第窟14窟前保管員吴興善留影

對第15、16兩窟進行搶修加固，並很快得到批准。完成此項搶修任務就到上世紀80年代初了，到1986年西千佛洞其他石窟的加固也全部完成了(圖7、8)。

莫高窟、榆林窟和西千佛洞在古瓜沙二州時統稱三窟，三處石窟都由一位高僧管理，稱为"三窟教主"或"住三窟禪師"[①]。上世紀50年代我們主動把莫高窟之外的兩處石窟管理起來，也完全符合三處石窟的歷史情況，不過在過去的幾十年中，在當時的人力、物力條件下，我們的保護和管理實在是太吃力了。但是出於對祖國珍貴文化遺産的愛載，一種自發的責任要求，一種使命感促使我們對兩處石窟予以關注。至於我們做得如何，是不是有甚麽大的疏漏，也可能在所難免，衹有留待後來者的糾正和補救了。

目前榆林窟和西千佛洞的保護和管理工作都配備適當的人員，有了比較完整的組織機構，生活條件也大大改善了。兩處石窟的保護工作得到有序的進展

(文中所用圖片除署名者外，均爲作者所拍)

(中國　敦煌研究院)

① 馬德《敦煌莫高窟史研究》，甘肅教育出版社，1996年，第212頁

敦煌石窟研究與圖書出版

——從美術圖録到考古報告

黄文昆

一、早期研究的簡要回顧

敦煌學走過了百年的歷程。對於敦煌文獻的出處敦煌石窟的研究，是敦煌學不可缺少的組成部分。

公元366年，沙門樂僔杖錫西行，在鳴沙山造窟一所，爲莫高窟開鑿之始[1]，現存莫高窟第268、272、275窟，素稱"早期三窟"，建造年代説法不一，出入無非在十六國、北魏之間，約當公元5世紀[2]。由此，敦煌石窟營建不輟，歷時千年。古人對於敦煌石窟的關注則似乎晚到清朝的雍乾時代，先有汪灉的詩文[3]，後有徐松《西域水道記》中的記載[4]，更有常鈞的《敦煌雜抄》[5]。20世紀初，因藏經洞的發現而有了敦煌學的輝煌。

一個世紀以來，敦煌石窟研究隨著敦煌學的發展而發展，在歷史學、考古學、美術史學、宗教學等多方面不斷取得可喜的成就。20世紀初，通過歐洲人斯坦因、伯希和等的考察與介紹，在世界範圍内引起了學術界的注意。伯希和的石窟筆記和法國攝影師努埃特拍攝的376

---

① 唐聖曆元年(698)《大周李君□佛龕之碑》："莫高窟者，厥初秦建元二年，有沙門樂僔戒行清虚，執心恬静，嘗杖錫林野，行至此山，忽見金光，狀有千佛，遂架空鑿巖，造窟一龕。次有法良禪師從東届此，又於僔師龕側更即營建。伽藍之起，濫觴於二僧。"另，敦煌遺書咸通六年(865)《莫高窟記》(P. 3720)有文句相似之記載，或本於此碑。

② 例如，何正璜《敦煌莫高窟現存佛洞概况之調查》，《説文月刊》第3卷第10期，1943年；Alexander C. Soper, Northern Liang and Northern Wei in Kansu, Artibus Asiae, vol. XXI, No. 2, 1958, Ascona, Switzerland. 宿白《敦煌莫高窟早期洞窟雜考》，《大公報在香港復刊三十周年紀念文集》上册，香港大公報社，1978年；樊錦詩、馬世長、關友惠《敦煌莫高窟北朝洞窟的分期》，《中國石窟・敦煌莫高窟》第一卷，文物出版社、平凡社，1980年；史葦湘《關於敦煌莫高窟内容總録》，《敦煌莫高窟内容總録》，文物出版社，1982年；王瀧《甘肅早期石窟的兩個問題》，《1983年全國敦煌學術討論會文集・石窟藝術編(上)》，甘肅人民出版社，1985年；張大千《漠高窟記》，"國立故宫博物院"(臺北)，1985年；宿白《莫高窟現存早期洞窟的年代問題》，《香港中文大學中國文化研究所學報》第20卷，1989年。石璋如《莫高窟形》，中研院歷史語言研究所(臺北)，1996年。關於"早期三窟"的時代判定，是近三十年來學術争論的焦點之一，以上僅舉代表性和較有影響者爲例。

③ 學士，光禄少卿汪灉，清雍正年間(1723—1735)督修沙洲縣城，有詩《敦煌懷古》、《游千佛洞》。據清道光二十年(1840)蘇履吉《敦煌縣志》。

④ 《西域水道記》卷三。徐松嘉慶十七年(1812)謫戍伊犁，至二十四年(1819)成書。

⑤ 清乾隆七年(1742)，安西觀察副使常鈞《敦煌雜抄》成書，爲第一部敦煌學的專著，系統記述了沙州衛、鳴沙山、千佛洞，對洞窟、壁畫、碑文有所考釋。

幅照片，是100年前莫高窟珍貴的記録，即包括攝影集在内的《沙洲千佛洞》[1]。更爲專業的工作則是1914—1915年俄國人奥登堡帶領考察隊所做的調查；按伯希和編號進行了測繪、攝影、临摹和文字記録，但有關成果塵封80多年方得以問世[2]。比較深入的研究則首推日本學者松本榮一的《敦煌畫的研究》[3]。20世紀上半葉，中國學者的研究工作雖然零散，但也有十分可貴的成果。1925年，陳萬里隨美國哈佛大學考古隊赴敦煌考察約半年，成書《西行日記》[4]，是國人用科學方法作考古調查的首善之舉。書中記載1922年駐防敦煌的肅州巡防第四營統領周炳南會同敦煌縣署對敦煌、安西石窟進行普查，並初次作石窟編號，形成"官廳調查表"。以後的成規模、系統性的工作如張大千、謝稚柳以及向達、石璋如、史岩、李浴先生的調查研究，留下了《莫高窟形》[5]、《漠高窟記》[6]、《敦煌藝術敍録》[7]和《敦煌石窟畫像題識》[8]等重要著作。

中國學者對於石窟寺的研究與保護，最爲重要的事項，是1944年常書鴻先生受命主持建立敦煌藝術研究所。常先生同陸續來到戈壁灘上的藝術家和學者們，篳路藍縷，歷盡艱辛，以畢生的奉獻，擔負起敦煌石窟保護、研究與弘揚的重任，建立了不朽功勛。1950年研究所更名爲敦煌文物研究所，1984年擴建爲敦煌研究院。

二、圖書出版的階段性成果

敦煌石窟資料和研究成果的出版，絶大部分是在20世紀50年代以後。"文革"前，除上述若干著作之外，圖籍的出版多屬普及介紹的性質，以簡介、小圖片、小畫册爲主，擷取壁畫、彩塑等美術精品的拍攝與臨摹。50年代前半期，北京榮寶齋、上海萬葉書店、朝花美術出版社、人民美術出版社、中國古典藝術出版社、甘肅人民出版社各有貢獻。1957年文物出版社成立後，承擔了大部分任務。同年，在文化部鄭振鐸副部長的直接領導下，組成了《敦煌》圖録的編輯委員會[9]，草擬了編輯出版逐窟全面記録性圖録的宏偉規劃草案，規模達到了一百卷。

---

① Paul Pelliot, *Grottes de Touen-Houang*, 1920—1924. 法蘭西學院亞洲研究所中亞和高地亞洲研究中心整理編輯爲《伯希和敦煌石窟筆記》(*Grottes de Touen-Houang Carnet de Notes de Paul Pelliot* , 1-6, France Instituts d'Asie Centre de Recherche sur l'Asie Centrale et La Haute Asie, Paris, 1981—1992.)，見耿昇、唐健賓譯本，甘肅人民出版社，1993年。

② 俄羅斯國立艾爾米塔什博物館、上海古籍出版社編纂《俄藏敦煌藝術品》，全6册，上海古籍出版社，2000—2002年。

③ 松本榮一《燉煌畫の研究》，東方文化学院東京研究所，1937年。松本先生未能親臨敦煌，憑藉國外發表的照片即成就巨著，詮釋敦煌壁畫圖像建功最著。

④ 1926年樸社出版，作爲"北京大學研究所國學門實地調查報告"。

⑤ 中研院歷史語言研究所(臺北)，1996年。1942年，石璋如參加西北史地考察團，用考古學方法對敦煌石窟形制進行測繪、記録。五十多年後，《莫高窟形》作爲臺灣中研院歷史語言研究所的"田野工作報告之三"出版。

⑥ 1940年，張大千到敦煌巡禮石窟藝術，1941年再赴敦煌，臨摹壁畫，並爲石窟編號，至1943年8月，在敦煌工作共兩年零七個月，對弘揚敦煌繪畫藝術卓有影響。洞窟記録《漠高窟記》的出版則遲至著者去世二年之後的1985年。

⑦ 上海出版公司，1955年。1942年，謝稚柳應邀赴敦煌協助張大千工作，其間系統記録石窟内容。

⑧ 國立敦煌藝術研究所、華西大學博物館、比較文化研究所聯合出版，1947年。史岩於1944年調查莫高窟供養人題記，同時對石窟再次編號。

⑨ 王乃夫、王天木、王冶秋、王朝聞、吴作人、周一良、金維諾、夏衍、夏鼐、宿白、張珩、梁思成、常書鴻、董希文、葉淺予、趙正之、趙萬里、鄭伯贊、劉敦楨、謝稚柳擔任編委(姓氏筆劃爲序)。

同時還確定了首先出版十五册的七年選題計劃。這一計劃雖然由於種種原因和後來的十年動亂而未能實現，但氣魄和遠見卓識感人肺腑。

文物出版社自籌備處開始，領導和編輯爲敦煌石窟圖書的出版不遺餘力。從1957年起至"文革"前，編輯出版了一批小型圖片，也有一兩種大、中型圖録，受到當時讀者的歡迎。最耀眼的出品是8開本、活頁、盒套裝的《敦煌壁畫集》[1]，彩色銅版精印，蒐集敦煌文物研究所十餘年來的壁畫臨摹精品近百幅。其次有10開本的《敦煌壁畫》[2]，以黑白影寫版爲主，收集了敦煌壁畫代表作品的照片二百餘幅，是我國出版的第一部系統的敦煌藝術圖録。

1959至1963年，連續出版52開圖片《敦煌壁畫》第一至十二集、《敦煌彩塑》第一至八集，每集10張。此外，1964年4月，在十二集《敦煌壁畫》和八集《敦煌彩塑》中各選印五集；5月，合爲50張一套印行。1966年4月，又出版了以音樂舞蹈爲内容的圖片一套，共40張。這些彩色圖片，價廉物美、雅俗共賞，廣大讀者視爲案頭欣賞和庋藏的珍品。

"文革"後，文物出版社重新部署敦煌石窟文物的出版計劃。1977年著手《敦煌彩塑》的拍攝和編輯，1978年，按歷史系列展示上百件雕塑精品的圖録，同時以兩種版本問世[3]，學術界和美術界如久旱逢雨般地歡迎它。其中的8開本很快獲得文化部出版局的褒獎。圖書編輯部研究了20年前《敦煌》圖録出版規劃的檔案，這一年的夏天，編輯前往敦煌組稿。實地情況調查表明，出版大規模的記録性敦煌圖録尚有待於研究力量、編輯力量和印製力量的加强。鑒於當時條件，決定首先編輯出版更具系統性的選本，不僅滿足於瞭解和欣賞，並且盡可能提供基本的研究資料。我們先行編輯出版了圖録《敦煌的藝術寶藏》[4]，將壁畫、彩塑薈萃一册。

1979年，文物出版社與日本平凡社通過負責人互訪達成協議，決定合作出版多卷集《中國石窟》，聘請兩國專家組成編委會[5]，分别在北京和東京發行中、日兩種文版。首先出版五卷本的《中國石窟・敦煌莫高窟》，各卷按歷史順序發表各時代精美的石窟壁畫和彩塑的彩色照片，同時也刊載了有關的學術論文和資料[6]。五卷本加上一卷《中國石窟・安西榆林窟》(附敦煌西千佛洞)[7]，六本書等於是研究所數十年研究工作的一個總匯和小結，在學術史上具有里程碑的意義。

---

① 敦煌文物研究所編輯，文物出版社，1957年。92幅，計158頁。

② 敦煌文物研究所編，文物出版社，1960年。223幅，計258頁。

③ 敦煌文物研究所編，文物出版社，1978年。兩種版本，内容相同，分别爲8開本彩色膠版和16開本黑白影寫版。

④ 敦煌文物研究所編，文物出版社、生活・讀書・新知三聯書店香港分店，1980年。英文版*Art Treasures of Dunhuang*，同年出版，分香港、美國兩種版本。

⑤ 雙方聘請夏鼐、宿白、金維諾和長廣敏雄、岡崎敬、鄧健吾擔任編委。

⑥ 敦煌文物研究所編，中方增聘常書鴻擔任編委，文物出版社、平凡社，1980—1982年。分卷情況爲：第一卷北涼至北周，第二卷隋代，第三卷初唐至盛唐前期，第四卷盛唐後期至晚唐，第五卷五代至元，合計彩色圖版近千幅，涉及二百餘窟。詳見黄文昆《〈敦煌莫高窟〉五卷本出版的前前後後》，劉進寶主編《百年敦煌學：歷史・現狀・趨勢》上，甘肅人民出版社，2009年。

⑦ 敦煌研究院編，文物出版社、平凡社，1990年。彩色圖版240幅，涉及榆林窟26窟、西千佛洞10窟。

此後，陸續出版的敦煌石窟圖録頗成規模，主要有《中國美術全集·繪畫編·敦煌壁畫》[1]、《中國敦煌壁畫全集》[2]、《敦煌石窟藝術》[3]、《敦煌石窟全集》[4]。其中，《敦煌石窟藝術》按洞窟分卷，集中介紹了40個洞窟；《敦煌石窟全集》則按佛教、藝術、社會三大類分二十五個專題組織圖片内容。除開圖録，敦煌研究院整理發表了石窟資料《敦煌石窟内容總録》[5]和《敦煌莫高窟供養人題記》[6]。敦煌文物研究所於1963至1966年和1979至1980年，兩次對莫高窟南區窟前建築遺址進行考古發掘，出版了發掘報告《莫高窟窟前殿堂遺址》[7]。1988至1995年，敦煌研究院考古研究所對莫高窟北區洞窟進行了考古發掘，出版了發掘報告《敦煌莫高窟北區石窟》[8]。

20世紀80年代，呈現敦煌石窟研究的高潮，以1983年中國敦煌吐魯番學會成立爲契機，石窟寺研究伴隨敦煌學步入一段繁榮時期。頻繁召開的國際學術討論會，成爲學術交流和成果展示最重要的舞臺。圍繞石窟寺的内容，造像和壁畫的題材，尊像和佛本生、本行、因緣故事，各種經變，乃至佛教史跡、瑞像和供養人，考釋的方法有所改進，新解迭出；依據石窟藝術的内容、形象表現，以及建築構成，涉及古代物質生活和精神生活的方方面面。另一方面，對於石窟寺的年代，或以考古學方法，分期排年；或者利用壁畫題記，結合史籍、遺書，追尋石窟修造的歷史；或者著眼於藝術造型、技法和風格的歷史演變，並由繪畫、雕塑、建築，旁及舞蹈、音樂、體育，甚至科技、醫藥等。新的研究成果主要彙集在歷次會議之後編纂的文集[9]。此外，於1981年面世的專業學術期刊《敦煌研究》[10]，成爲學術報導、交流最具活力的平臺。

---

① 其中《繪畫編·15·敦煌壁畫(上)》、《繪畫編·16·敦煌壁畫(下)》，中國美術全集編輯委員會、敦煌研究院合編，上海人民美術出版社，1988年；《雕塑編·29·敦煌彩塑》，中國美術全集編輯委員會、敦煌研究院合編，上海人民美術出版社，1987年。

② (中國美術分類全集)中國壁畫全集編輯委員會編，天津人民美術出版社，2006年。十一卷。其中第一至十卷爲敦煌壁畫。

③ 敦煌研究院、江蘇美術出版社編，江蘇美術出版社，1993年。二十二卷。包括莫高窟37個窟和榆林窟3個窟。

④ 敦煌研究院主編，商務印書館(香港)有限公司，1999—2005年。二十六卷。

⑤ 1982年，敦煌文物研究所編《敦煌莫高窟内容總録》刊印於《中國石窟·敦煌莫高窟》第五卷中，同時由文物出版社出版單行本(1983年)。1996年，經過修訂並增補西千佛洞、榆林窟、東千佛洞、五個廟石窟的内容總録，由文物出版社再版，更名爲《敦煌石窟内容總録》。

⑥ 敦煌研究院編，文物出版社，1986年。

⑦ 潘玉閃、馬世長著，文物出版社，1986年。兩次發掘，發現22座窟前殿堂遺址、7個窟龕，揭示了五代、宋、西夏、元時期前殿后窟的建築結構，發現一批不同時代的文物。

⑧ 彭金章、王建軍，敦煌研究院編，文物出版社，2000—2007年。三卷。通過對莫高窟北區崖面上的全部洞窟進行清理、發掘，探明了該區未編號的243個洞窟，基本上弄清了洞窟的結構、功能、年代和使用狀況，清理出土了不少遺物，證明北區是僧衆活動的區域。

⑨ 敦煌文物研究所編《1983年全國敦煌學術討論會文集》石窟·藝術編(上、下)，甘肅人民出版社，1985—1987年。1987年《敦煌石窟研究國際討論會文集》石窟藝術編、石窟考古編，遼寧美術出版社，1990年。1990年《敦煌學國際研討會文集》石窟藝術編，遼寧美術出版社，1995年。敦煌研究院編《1994年敦煌學國際研討會文集——紀念敦煌研究院成立五十周年》石窟藝術卷、石窟考古卷，甘肅民族出版社，2000年。敦煌研究院編《2000年敦煌學國際討論會文集——紀念敦煌藏經洞發現暨敦煌學百年》石窟藝術卷、石窟考古卷，甘肅民族出版社，2003年。敦煌研究院編《2004年石窟研究國際學術會議論文集》上、下，上海古籍出版社，2006年。

⑩ 敦煌研究院主辦，1981年(敦煌文物研究所)試刊，1983年創刊，1986年開始定期出版，現爲雙月刊。

但是，這些書籍和陸續出版的大大小小的圖録，繼《中國石窟》之後的20年，除莫高窟北區的考古成果之外，在研究資料的拓展方面建樹寥寥。被藝術精品圖録催動的“研究熱潮”不能長久地持續。研究的進展畢竟有賴於研究資料的開拓，基礎的資料工作有失完備，没有得到應有的重視，造成研究工作後繼乏力。

三、圖書出版工作的前瞻

1983年，饒宗頤先生在中國敦煌吐魯番學會成立的大會上，指出敦煌石窟研究的當務之急不在於寫多少論文，而是要把完整的石窟文物資料，通過科學整理、編輯出版，儘快全部發表出來。

1997年，宿白先生爲慶賀文物出版社建社四十周年撰文指出：“自90年代中期以後，編印全面記録性的石窟寺考古報告，終於提到日程上來了。研究石窟寺本身和利用石窟寺資料，首要解決的是分期排年問題。系統的分期排年的基礎建設，是編印各石窟寺全面記録的考古報告。”强調要按照考古調查報告的要求，科學發表石窟文物的完整資料[①]。

其實一開始有識之士就十分重視這個問題。1957年鄭振鐸副部長計劃出版的百卷本《敦煌》，雖然屬於全面記録性的圖録，但其以詳盡細緻的圖片、精確無誤的測繪和科學詳備的文字紀録，完整記録敦煌石窟文物的原貌，要求做到“讓考古家點頭、藝術家滿意”；一旦石窟毁壞，憑此書即可以將洞窟及藝術品重建和復原。而在今天，無疑應該納入考古報告的規範。

國内的石窟考古出版物，有稍帶報告性質的，最早的可能是50年前對鞏縣石窟寺的調查[②]。近二十多年來，一批石窟寺考古報告陸續出版，除已經提到的《莫高窟窟前殿堂遺址》、《敦煌莫高窟北區石窟》之外，較早的還有如《慶陽北石窟寺》[③]、《新疆克孜爾石窟考古報告》第一卷（谷西區上）[④]、《彬縣大佛寺造像藝術》[⑤]、《武威天梯山石窟》[⑥]、《義縣萬佛堂石窟》[⑦]、《慈善寺與麟溪橋——佛教造像窟龕調查研究報告》[⑧]、《天龍山石窟》[⑨]和《水簾洞石窟群》[⑩]。另有關於石窟修繕保護的工程報告，如《北響堂石窟加固保護工程報告》[⑪]。不足之處，這些

---

① 宿白《不斷提高石窟寺圖籍出版水準的文物出版社》，《中國文物報》1997年7月20日

② 河南省文化局文物工作隊編《鞏縣石窟寺》，文物出版社，1963年，10開本。

③ 甘肅省文物工作隊、慶陽北石窟寺文管所編，文物出版社，1885年

④ 北京大學考古學系、克孜爾千佛洞文物保管所編著，文物出版社，1997年

⑤ 常青著，現代出版社，1998年

⑥ 敦煌研究院、甘肅省博物館編著，文物出版社，2000年

⑦ 劉建華著，科學出版社，2001年

⑧ 西北大學考古專業、日本赴陝西佛教遺跡考察團、麟游縣博物館編著，科學出版社，2002年

⑨ 李裕群、李鋼編著，科學出版社，2003年

⑩ 甘肅省文物考古研究所、麥積山石窟藝術研究所、水簾洞石窟保護研究所編著，科學出版社，2009年

⑪ 河北省古代建築保護研究所編著，趙倉群主編，科學出版社，2010年

報告文字記録或稱完整，但失之概略，而圖版大多未能詳備，拍攝及印製差强人意，測繪圖既不準確、不夠細緻，也不完全，與宿白先生所提出的"全面記録的考古報告"概念差距很遠。從保存資料方面考慮，尚有待進一步努力。怎樣編寫石窟寺的考古報告是一個正在探索的問題。

考古報告有先例可循。1938至1944年，日本京都大學東方文化研究所[1]，以水野清一、長廣敏雄爲首，對雲岡石窟作考古學調查，費時七年，完成了十六卷三十二册大8開的考古報告《雲岡石窟》[2]，規模浩大，體例嚴謹；著者深入的研究，縝密的記述，網格控制下於測繪學和綫描技法堪稱講究的測繪圖，以及清晰而富於質感的照片圖版，爲我們樹立了標杆。另外如意大利學者對巴基斯坦斯瓦特地區布特卡拉一號塔的考古報告[3]，同樣值得我們學習和借鑒。

時至今日，我們有了更好的條件。承平之世，告别了"一窮二白"的時代，關鍵是領導部門能對這個薄弱環節加以重視。現在文物部門都把文物保護放在第一位，國家規定："文物工作貫徹保護爲主、搶救第一、合理利用、加强管理的方針。"[4]今年的"兩會"上，總理政府工作報告中提到文物，也衹有一句："加强文物保護。"[5]但怎樣保護，面對文物衰朽的必然規律，必須全面看待實物保存和資料保存兩個方面。現實告訴我們，在地上文物相對短暫的保存期内，抓緊保存狀況相對完好的時機，利用現有的技術手段，集中人力物力（包括財力）資源，儘可能完善地建立起文物的資料檔案，與文物本身的保護具有同樣重要的意義。通過攝影、攝像、測繪、捶拓、臨摹、文字記録，並對文物進行必要的科學檢測，採集文物的準確而詳備的信息資料，是我們對於文物進行研究的基礎，也是對文物進行保護、維修和復原的依據。國家要求文物保護單位做到的"四有"，其中之一就是要建立文物記録檔案[6]。這是一項帶有搶救性的工作。可惜長期以來没有得到應有的落實。在經濟大潮的衝擊下，受到急功近利的社會風習和虚華浮躁的學術空氣的影響，文物界的不正之風往往表現在，一方面是追求學術討論表面的熱鬧，另一方面在文物保護中揮金如土而不計成效。扎扎實實、認真負責的資料工作，費時費力，枯燥寂寞，評不上職稱，升不了職，成爲政策的死角。就文物資料的圖書出版而言，面對的是專業人員和學術界，造價不菲，發行量不大，難有豐厚的市場效應。基礎工作，是默默的積累，需要極大的付出，而於名於利所獲甚少。

---

① 東方文化研究所，今京都大學人文科學研究所東方部。

② 東方文化研究所調查，水野清一、長広敏雄編《雲岡石窟》（西曆五世紀における中國北部佛教寺院考古學調查報告）全一六卷，京都大學人文科學研究所，1951—1956年。此後，水野1957年訪華得到中國科學院郭沫若院長返還的測繪圖，又出版了單行本水野清一、長広敏雄编《雲岡石窟・續補・第十八洞實測圖》，京都大學人文科學研究所，1975年。

③ Domenico Faccenna, *BUTKARA I* (Swāt, Pakistan) 1956—1992, Roma, 1980—1981.

④ 《中華人民共和國文物保護法》（2002年10月28日第九屆全國人民代表大會常務委員會第三十次會議通過），第一章，總則，（四）。

⑤ 《人民日報》2010年3月6日。

⑥ 國家文物局《全國重點文物保護單位保護範圍、標志説明、記録檔案和保管機構工作規範（試行）》（1991年3月25日）。

儘管如此，工作總要進行。事實上，敦煌莫高窟的石窟考古調查報告的編寫，在樊錦詩院長主持下，十多年來一直在籌畫、嘗試和進行之中，其成果將是確切意義上的“全面記録的考古報告”。作爲試行的第一卷《莫高窟第266至276窟考古報告》，從2004年算起，已經過去七年，2006年成稿，徵求意見，然後是全面的修改，重新測繪成圖，重新作文字記録，補拍照片，力求拿出我們的最好水準[①]。

另外，寧夏固原須彌山石窟、河北邯鄲鼓山響堂石窟、雲南劍川石窟等，早已具備編寫考古報告的基礎，衹是遲遲未見進展。與敦煌大體同時，龍門石窟的東山擂鼓臺三洞，南京棲霞山石窟，考古報告都在進行之中，據悉後者已經完稿交付出版。國人自己的雲岡石窟報告，聽説也已經著手。

彙集、發表資料，還有兩種值得鼓勵的形式，在不具備編寫報告的情況下，可以考慮採用。一種是“内容總録”，另一種就是所謂的“記録性圖録”。内容總録的編寫也許應該追溯到張大千、謝稚柳和石璋如，其前已經有伯希和[②]、奥登堡[③]，其後如何正璜[④]、史岩[⑤]、李浴[⑥]等，都對敦煌石窟進行過詳略不同的記録，直至1982年敦煌文物研究所正式整理出版《敦煌莫高窟内容總録》。總録的體例没有嚴格的要求，有詳有略，編寫難度不算很高，各地均有所實施[⑦]。今後仍應大力開展，規範體例，通常具備位置、方向、時代、窟龕形制(包括尺寸)、内容、保存狀況，附有在實測的基礎上的簡明的結構圖(平面圖和横、縱剖面圖以及聯合平面圖)，還應注意記録碑刻、題記等文字資料。記録性圖録的出版也進行了有益的嘗試。近年，龍門石窟研究所以記録性圖録的形式出版了《古陽洞——龍門石窟第1443窟》[⑧]、《蓮花洞——龍門石窟第712窟》[⑨]。隨後，文物出版社著手編印十卷本《龍門石窟造像全集》[⑩]，完整而詳盡地再現石窟文物，同時滿足研究和鑒賞的需要。中小石窟則有《偃師水泉石窟》[⑪]。以古陽洞、蓮花洞這兩部圖録爲例，8開本，彩色照片圖版清晰詳備，從整體到局部無一遺漏，並

---

① 敦煌研究院编，樊錦詩、蔡偉堂、黄文昆编著《敦煌石窟全集》第一卷《莫高窟第266～275窟考古報告》已於2011年10月由文物出版社出版。第二卷《莫高窟第265、257、259窟考古報告》的編撰工作正在進行中。

② 伯希和著，耿昇、唐健賓譯《伯希和敦煌石窟筆記》，甘肅人民出版社，1993年。

③ 奥登堡著，季一坤譯《敦煌千佛洞敘録》，《俄藏敦煌藝術品》第6册，上海古籍出版社，2005年。

④ 何正璜《敦煌莫高窟現存佛洞概況之調查》，《説文月刊》1943年第3卷第10期。

⑤ 史岩《千佛洞初步踏查紀略》，1943年，手稿，未刊。

⑥ 李浴《莫高窟各窟内容之调查》，1944—1945年，手稿，未刊。

⑦ 例如，筆者近年編輯出版的：新疆龜兹石窟研究所《庫木吐喇石窟内容總録》、《森木塞姆石窟内容總録》，文物出版社，2008年；《克孜爾尕哈石窟内容總録》，文物出版社，2009年。此前，新疆龜兹石窟研究所已出版《克孜爾石窟内容總録》，新疆美術攝影出版社，2000年。經筆者编輯的另有程崇勋《巴中石窟》，文物出版社，2009年；相同課題的又如四川省文物管理局、成都文物考古研究所、北京大學中國考古學研究中心、巴州區文物管理所编《巴中石窟内容總録》，巴蜀書店，2006年。

⑧ 劉景龍编著，科學出版社，2001年。

⑨ 劉景龍编著，科學出版社，2002年。

⑩ 計劃爲十卷本，第1、2卷於2002年底出版，2004年出版第10卷，其餘七卷的出版遇到困難，有待進行。

⑪ 劉景龍、趙會軍《偃師水泉石窟》，文物出版社，2006年。

輔以拓片，有洞窟概述和各龕像内容的文字著録，另有測繪圖標明各龕像的位置，並附以全部題記的録文，較之考古報告似已欠缺無多。目前，劉景龍編著的另一部記録性圖録《賓陽洞——龍門石窟第104、140、159窟》正在印製中[1]。有關龍門石窟的上述出版物，與先前出版的《龍門石窟碑刻題記匯録》[2]、《龍門石窟總録》[3]，可以連綴成比較完整的石窟資料。就目前條件而言，記録性圖録可以是總録與圖録的有機結合，無疑是一種切實可行、值得推廣的形式，在出版經費上應該得到有關方面的支援。至於一般號稱"全集"的，諸如美術全集、分類全集等，又如四卷本《大足石刻雕塑全集》[4]，無非是大部頭的選集。又如所謂《敦煌石窟全集》二十六卷，實則分專題選編的圖録加上專題内容的簡明論述，有"全集"之名，無全集之實也。

作爲"國際顯學"的敦煌學，在文獻研究領域，百年來幾經熱潮，鼎盛已過，但資料學基礎扎實，眼下正走向深入和細化；而在石窟研究領域，則由於文物資料學建設亟待開展，尚蘊蓄著極大的潛能，值得有關事業管理部門、學術研究機構予以充分重視，尤須考古學、美術史學的同仁恪盡職守，以此为第一位的任务，切實付出努力。

回顧來路，檢視進程，瞻望前途，敦煌石窟圖書的出版，由簡介、圖片、畫庫、圖録（按時代編排的圖録和按專題、類别編排的圖録）、總録、記録性圖録，到考古報告，目前處於一個攻堅的階段。成果的水準和品質決定著事業的成敗。石窟寺研究向縱深發展，呼喚著資料的彙集、發表和出版。文物資料圖書的出版，不僅有助於文物研究，還是文物保護不可或缺的手段。本文所談，不衹關乎圖書出版，實在是目前學術研究方向的問題。未來，當石窟文物資料工作蓬勃開展，成果日積月累，石窟調查報告陸續發表，其中科學、準確、豐富、詳實的資料，"金沙銀礫，符采彪炳"[5]，定将重造敦煌學國際顯學的輝煌。

2010年8月於北京

（中國　文物出版社）

① 劉景龍編著《賓陽洞——龍門石窟第104、140、159窟》已於2010年12月由文物出版社出版。
② 龍門石窟研究所劉景龍、李玉昆主编，大百科全書出版社，1998年，上、下二册。
③ 劉景龍、楊超傑著，大百科全書出版社，1999年，十二卷，三十六册。
④ 重慶出版社，1999年。
⑤ 西晉左思《蜀都賦》，《文選》卷四。

敦煌藝術的精神

——傳統藝術的繼承與創新的導向

黃　駿　謝成水

始建於公元366年的敦煌石窟,是經歷了中國十個朝代一千多年没有間斷的傳統藝術寶庫,自1900年藏經洞的發現纔引起了今天世人的注視。遺憾的是一百多年來,這個偉大的藝術寶庫,對於中國現代的藝術似乎影響不大,雖然我們對繼承傳統藝術的口號提得很響,每年有無數藝術家來到這裏學習研究,但對敦煌藝術有真正影響的著名藝術家屈指可數。如何真正地繼承和發揚敦煌藝術,是我們今天值得重視的問題,特别是對今天的美術教育更有重大的責任。是甚麽使我們對古代藝術的繼承和發揚如此舉步艱難,原因當然是多方面的,雖然我們在上次敦煌國際會議上作了敦煌藝術的專題討論,但問題並没有得到解決,過去一些美術院校所出現的認識和教學方法的不正確導向仍然在繼續。今天,我們作爲兩個院校的美術教師的身份再次提出這個問題,一方面作爲上次會議的繼續,並希望這個問題以後繼續討論下去,另一方面作爲目前學習傳統藝術的教學當務之急的一個呼吁,因爲21世紀是中國傳統文化展現輝煌的世紀,世界在關注我們。如果我們至今還不能真正領悟敦煌藝術的精神真諦,我們也將無法真正意義上地做到繼承和創新,無法撑起我們這個偉大時代的藝術輝煌。

另外,此次还受多位在敦煌工作了一輩子的老藝術家的委托,希望我們敦煌研究院新一代藝術研究人員,能繼續他們前輩研究學習和臨摹的經驗,並能更進一步繼承和發揚敦煌藝術的精神,去影響中國,影響世界。

我碰到最多的常常令我啼笑皆非的提問,認爲敦煌藝術是由於歷史變遷的作用而産生了色彩變化纔出現今天藝術輝煌的。另外一个問題,即在教學中將敦煌壁畫破舊和剥落效果當作是敦煌藝術的重要表現技法和追求來教學。在上次國際會議上也有兩個美術學院的老师在會上展示了如何做舊的教學方法。所以,我經常看到他們怎樣努力去表現破牆破巴的畫面,心裏總有點難過。我想我們的前輩常書鴻先生當年在巴黎第一眼看到伯希和的黑白《敦煌圖録》時所震驚的,不會是敦煌壁畫的破巴,從而來到敦煌,癡迷地研究整整50年的敦煌藝術。我相信每一個有知覺的藝術家來到敦煌看到第一眼的震驚,也不會是因爲變色和破巴吧。那麽,這裏面是甚麽使你如此震撼?這纔是我們需要探討的問題。

當然,之所以會産生以上兩種誤導,並直接影響到所有美術教程,可能因爲出現了一位

被認爲是“吸收了敦煌破巴”而成爲著名畫家的唐勇力先生。如果這樣去認識唐勇力的話,我認爲大大地侮辱了唐勇力先生。不錯,唐勇力先生的作品中常常借用了許多敦煌的殘破效果,但大家没有注意到,唐勇力先生僅僅把敦煌藝術作爲一種背景或色彩的襯托來表現在畫面中,其真正的本意是在表現當代,他巧妙將敦煌壁畫的破舊變成了承接民族傳統精神的載體,他深深知道,現代的中國藝術需要傳統藝術的根基來唤起。由於他將這些破巴變成了“筆”意,在這裏我們看到的已經不是破巴了,而是中國繪畫大寫意的筆墨精神。其實唐勇力的現代人物畫的造型手法是極其西洋化的,與現代人物素描無異,但是由於他能站在中國傳統藝術精神這塊基石上,人們不會感到他的繪畫是西洋的,反而具有中國現代藝術感。我們再進一步系列地看唐勇力的畫,發現其最終目的並不是要依賴這種效果,而是走出敦煌依托,形成自己的獨特的藝術風格,最近他的《開國大典》巨作也看不見敦煌的痕跡了,所以他成功了。值得一提的是常書鴻先生也做過這種嘗試,他的作品《兩個女青年》和《大食堂印象》(圖1、2),前一幅作品用了敦煌壁畫的背景,而後一幅的人物差不多將背景根據敦煌壁畫的色彩效果變换成了大食堂的景象。其中的方形地花磚在大躍進年代是絶對没有的,純屬畫面色彩的需要而設,遺憾的是他的創新嘗試没有繼續下去,不能算成功者。而這裏還要重提一下大家熟悉的董希文先生的《哈薩克牧羊女》,他是個油畫家,他到敦煌後將敦煌藝術的精神毫無痕跡地融入到他這幅畫中(圖3),所以他是一位從敦煌走出來的最成功的藝術家。他們的成功之路纔是我們今天學習的敦煌藝術之路。因爲他們吸取的是敦煌藝術的精神。這就是我們下面要論述的問題,甚麽是敦煌藝術的精神?我想從下面幾點來論述:


圖1


圖2


圖3

一、民族審美精神

衆所周知,佛教和佛教藝術傳自於印度,而敦煌早期也有一部分來自於西域(即今日新疆庫車一帶),但不管來自何方,中國古代的藝術家都將外來的藝術能很快地變成適合自己的審美表現形式。比如莫高窟最早期的275窟中的壁畫,臉上、身上的暈染就不按西域風格





圖4



圖5

的染法，而是沿著所有形體的綫來暈染，並把它變成綫的表現形式，因爲綫的表現是漢民族最喜愛的表現。值得注意的是，這裏的所有綫是充滿了中國書法綫條的"一波三折"情感的(圖4)，完全不是西域的裝飾綫條的畫法了。在壁畫中的建築也是漢式的斗拱式樣，兩邊牆上的菩薩小龕變成了漢式的闕形龕，到了北魏，把洞窟改成人字披的漢式建築，望板上畫著格式花紋。到西魏時期窟形又改成了漢式墓室的覆斗形窟頂，而且在窟頂表現道教和中國神話故事，色彩變得明快單純，更重要的把漢畫像磚的畫法直接表現在佛窟中，如285、249等窟(圖5)，到了西魏北周後，佛菩薩基本穿漢式的服裝了，形象也變成漢人式樣了。特別是從北周290、296窟開始，用減弱色彩的方式，來突出表現中國的情感綫條，完全把外來的藝術融化到自己民族審美之中。而且印度和西域式的凹凸畫法也消失了。顯然，凹凸法不適合漢民族審美習慣。這一點對我們今天如何學習西洋畫是很有借鑒意義的。

二、綫造型表現的精神

按照西洋傳統美術的表現觀念，物體均由體面組成，所以，物體不存在綫。但我們從敦煌壁畫中可以看到，不管甚麼形體都可以由綫來表現，這裏人物造型采用的都是中國傳統繪畫的綫造型手法，在此不多説了。一般人認爲綫衹能表現長度和寬度的二維空間，很難表現深度空間，但在296、290、303等窟的壁畫中，完全利用綫條濃淡的層次，即用淡綫加濃綫分層表現的方法來表現樹林的深度空間，23窟的"雨中耕作"，僅用幾條粗綫就表現了烏雲密布，雷雨交加的下雨場面。還善於用各種不同的色綫來表現深度空間層次，在衣紋和飄帶中常常勾上幾道白色或其他色的綫，來表示衣紋的起伏和凹凸，在圖案的色綫表現中更是比比皆是，用各種色綫反復勾勒，使形體表現出渾厚的深度空間。不管是色綫或是墨綫，或是起草稿綫，每一筆、每一綫都充滿激情豐富的情感表現。

三、筆的寫意精神

在繪畫中，漢民族藝術還講究用筆的情感，即在形體表現時的用筆。在敦煌壁畫中，很多表現塊面的形體和色塊，用筆是非常講究寫意性的，並不是一種機械的手塗填色，而是用一種寫意情感，反復"寫"成的（如290窟的山石、420窟窟頂鳥山、172窟山水畫、217窟的人物衣紋等）。也就是説古代藝術家表現形體時，保持在平面單純的色塊中，處處能"見筆"，鮮豔明快而又不呆板（圖6）。這種"見筆"的表現方法也傳承在今天的水墨畫中，在工筆色彩畫中也是我們今天要繼承和發揚的。因爲在現在的工筆畫中很難見到有如此情感筆法的色塊了。

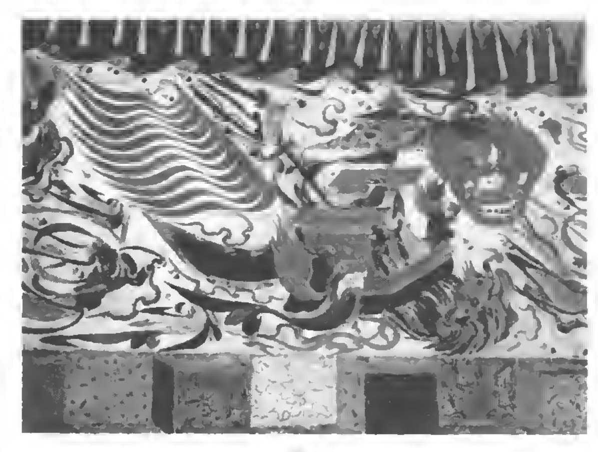


圖6

四、以神寫神的精神

中國早在東晉時期就提出了"以形寫神"的傳神論著，但現代畫家石魯先生提出中國繪畫要超越"以形寫神"，而要"以神寫神"。要理解這句話，看敦煌壁畫再清楚不過了。中國人不僅喜歡表現看得見的東西，還善於表現看不見的想象空間的東西，將神思的想象變成傳神的畫面，這種"造神"的能力，不能不説是漢民族的一種普遍的審美精神，也就是説將每個人的精神世界同樣可以淋漓盡致地表現出來。另外，感受到的東西也同樣用藝術的形式表現出來，比如表現風，這種"神"在而"形"不在的東西，在敦煌壁畫中我們都可以用眼看到各種急劇飛動的風的造型，這在西洋繪畫中是没有的。我們知道印度的佛像是以典型的成年男性爲造型的，但傳到中國後，在北魏西魏時期就開始試圖改用兒童的造型，作爲佛和菩薩的形像。認爲兒童是純潔自然、天真無邪的，没有心靈痛苦的。這明顯是受到中國道教思想的影響。我們在《莊子·庚桑楚篇》可以看到這一點。一直到隋代還保持少男少女的佛菩薩造型。到唐代藝術家終於悟到了佛的全部精神，采用了非男非女的男女共性的理想美的造型[①]，即以女性的特征來塑造臉部五官，表示仁慈的美。但在這個充滿陰柔的



圖7

① 謝成水《唐代佛教造像理想美的形成》，《敦煌研究》2001年第3期。

女性臉上卻又畫上鬍子,來表示男性的陽剛之美和威嚴。佛的上半身采用男性的肩寬來造型,表現男性的偉岸,而下半身采用女性體形的寬度來造型,表現宇宙的孕育之美(圖7)。這種男女共性的理想美的創造,終於將佛教追求圓滿理想的精神境界用藝術的形式完美地表現出來,將"神"的藝術表現推向了一個極高的峰巔。

五、敦煌壁畫的創新精神

敦煌藝術歷時一千餘年,經歷了中國十個朝代,492個洞窟在莫高窟這座不到2公里长的崖面,交錯緊密相連,有的甚至幾個朝代重疊在一個洞窟中。但是我們發現,每一個朝代都不是雷同的,這一點是最值得我們今天每一個藝術家思考的,因爲我們今天的雷人太多了。創新一詞,我認爲用在古代敦煌並不比今天遜色,他們纔是真正進入了那種不懈努力的創新狀態,有的在一個朝代同時創造了幾種不同的藝術表現風格,更使我們感到新奇的是,在同一個洞窟中反復覆蓋畫了幾個朝代的畫,但每一層壁畫都不相同,都有他們自己强烈的時代風格。不僅是繪畫,雕塑也一樣,從一開始就想改變印度式的偶像,到唐代形成理想美的造型,不斷創新,經歷了幾代人的不懈努力。在這裏的不管哪一種風格,都能高高地支撑住他們所處的那個時代。這一點是很值得我們今天的藝術家們學習的。

六、人是宇宙最高大的精神主宰者

從遠古開始,中國就提出了"天、地、人"三者的關繫,認爲人是天地的主宰者,這當然也是指精神的主宰者,所以認爲人在自然界中是比其他萬物高大的,所以,古代的繪畫往往出現了"人大於山,水不容泛"的現象。在敦煌壁畫中也同樣是在這種精神指導下創造的。我在這裏要講的主要是敦煌藝術的透視問題,爲了表現人的高大把所有的畫面,特別是大場面,都畫成在空中俯視的感覺,由於這種透視的審美,在敦煌壁畫畫面中產生了許多"近小遠大"的反透視畫面。這一點曾經被認爲是不科學的,後來我寫了論文論述了這種透視是完全正確的,試想我們在高空往下看,因爲是高空的原因,除了向前方看以外,還能向脚的下方並往後看,比如在高空中往下看,鐵路向前方消失於遠處的地平綫,而向下方往身後也逐漸形成消失的狀態,這樣鐵路就成了一個橄欖形的了,也就是説,向前方消失於遠處地平綫爲近大遠小的正常透視,而向下往後看,在畫面中卻變成了"近小遠大"的反透視了。這就是高空俯視自然產生的反透視效果。當然,這是指畫面的下方形成的近小遠大透視效果,這是符合人的正常視覺原理的,因爲人的視角有120度以上,而西方繪畫衹取60度視覺之內的景物入畫。現代科學家根據這個光學原理,在照相機上發明了廣角鏡頭,廣角鏡拍出來的照片四周都不同程度地會產生變形,在畫面的下方的景物透視就是近小遠大的。在敦煌壁畫中如172、217、320、321等窟的大型經變畫中(圖8),都出現了這種反透視的畫面,這種超越視圈



圖8

之外的透視,我們稱之爲視圈外透視[1]。畫面的上方朝地平綫消失,形成了"近大遠小"的"正透視",畫面的下方朝脚底下消失,形成了"近小遠大"的"反透視",這样,使每一個觀者,如在空中遨游,俯看著這個佛國的極樂世界。

在遠古没有高空飛行器時代,創造出心中的高大。這也是敦煌藝術中值得驕傲和學習的表現精神的地方。

當然,表現敦煌藝術精神的方面還很多,暫不再述,我們認爲,祇有抓住了敦煌藝術精神的根本,纔能真正找到對敦煌藝術繼承和創新的無限空間。謝謝大家!

2010年7月30日

(中國　中國美術學院　南京師範大學)

① 謝成水《看敦煌壁畫談中國繪畫反透視》,《中國畫研究》1988年第5輯。

敦煌藝術與當代美術教育

李　梅

一、敦煌藝術的特點與價值

位于甘肅省敦煌市境内的莫高窟，自公元4世紀起在經歷了十六國、北魏、西魏、北周、隋、唐、五代、宋、西夏、元等十個朝代並歷時千余年的變遷後，成爲當今世界規模最大而又保存最完好的藝術寶庫之一，已被列入世界文化遺産寶庫。

觀瞻敦煌石窟中的建築、壁畫和雕塑藝術珍品，無論是中國人，還是來自世界其他地方的人們，都會在這令人震撼的藝術中深刻體會到中華民族文化藝術的博大和精深，一個多世紀以來，國内外衆多學者對敦煌藝術進行不斷研究，後來形成了專門研究學科"敦煌學"。尤其是近30年來，中國敦煌學有了長足發展，其國際地位起了翻天覆地的變化，碩果累累，舉世矚目[1]。

敦煌石窟是以佛教藝術爲主的石窟，佛教來自印度，同樣敦煌佛教藝術早期也來自印度和西域，但它在接受印度、中亞、西亞外來文化和藝術風格的同時，融合並繼承發展了本土漢晉南北朝傳統藝術，在隋唐時期完全形成了獨特的漢民族佛教藝術表現風格，因而形成了敦煌各個朝代和各時期不同的、交叉和互融的多元文化藝術風貌。

敦煌藝術，無論是在内容和題材、表現和形式，還是在造型與色彩、筆墨與綫條，以及材料運用等方面，都達到了藝術巔峰，爲後人的研究和學習提供了巨大的幫助。

應該肯定地説，敦煌藝術是屬於中國文化遺産和傳統美術的重要組成部分，也是我國宗教美術發展的淵源和基礎，是國家和民族的信仰文化走向現代先進文化和文明的根本和初始。它與人類的生活、社會的發展、文化的傳承和人們接受美育的熏陶有著密不可分的關繫。

縱觀敦煌藝術的歷史與發展，尤其是從著名研究專家段文傑先生所談的十大敦煌藝術特點中受到啓發，我們能深刻感受到敦煌藝術特點的鮮明，主要體現在：

1. 建築藝術中國化：敦煌石窟藝術中的建築特點自早期從印度傳入敦煌，就因敦煌地域形態原因而形成最初的石窟建築。正如段文傑先生所言："敦煌最早的禅窟，其窄小的甬道與印度的廊柱大殿不能相比；兩側僅容一人結跏趺坐的小禅室，亦與印度起居室式大禅房相異，並完全模仿了庫車蘇巴什的禅窟形制，而且規模更小。"説明了隨形制和地域的不同，

1　黄征《敦煌學翻天覆地三十年》，《藝術百家》(南京)，2009年。

而產生的建築本身自然的轉化。早期石窟形制上已初現中國木結構建築的特色，至北魏晚期逐漸發展成爲具有典型中國特色的多層樓閣式塔。"隋唐以後的倒斗頂殿堂、正壁開龕、頂懸華蓋(藻井)，有的窟中設佛壇，前有踏步，後有背屏，四面圍欄，佛壇四面畫壺門及伎樂、動物裝飾，四壁畫聯屏。"[①]隨著朝代發展和演變，各時期特點也不盡相同，這些不同形制的洞窟與各朝代精彩壁畫、彩塑藝術交相輝映，形成一個完整立體的空間感極强的石窟藝術風貌。

2. 壁畫彩塑藝術中的信仰思想：透過對洞窟的壁畫和彩塑整體觀賞，可見古代人信仰思想的濃郁。石窟開鑿之初是爲了宗教思想的傳播和信仰的需要而設置的許多佛教故事畫面，令我們今天仍然能從這些具體的圖解式的畫面中看到古代藝術家創造佛教藝術的激情和表現，生動的畫面與塑像緊密結合，加之洞窟雕鑿壘築的自然效果，營造出了一個個獨立的佛國世界，使人們走進洞窟猶如走進淨土佛國，不斷加重和提升人們對佛教的認識和信仰意識，使後人也從中感受千年佛教信仰思想與藝術高度融合後的進程、變化與發展。

3. 藝術表現的互融和共通：敦煌藝術源自印度和西域，因而也產生了各個時期繪畫藝術風格的不同。壁畫中的繪畫技巧、人物造型設計、綫條筆墨和色彩的運用非常深厚和見其功力，也吸引著後來者孜孜不倦的研究。例如北魏時期的人物描繪、人物的面孔與表情、形體與姿態、衣裙與衣褶、勾綫與設色等都非常具有代表性栩栩如生。尤其隨著朝代的推移、一層層被覆蓋、修繕以及重新勾勒，有些畫面你可以看到集合了幾個朝代和多種畫風與繪畫技巧的存在。

4. 佛教形象的世俗化：敦煌壁畫中最爲生動的就是飛天和伎樂，在這裏音樂和舞蹈成了飛天的天堂。"印度飛天的形象在進入敦煌藝術領域時，很快演變成爲具有中國特色的飛天形象，逐漸與羽人相結合，五世紀末轉化爲飛仙，條豐臉型、長眉細眼、頭頂圓髻、上身半裸、肩披大巾、頭無圓光、風姿瀟灑、雲氣流動，這就是敦煌式中國飛天。隋代帝王爲寵愛飛天，暗造機關令木製飛天上下飛舞爲帝王捲簾啟户"[②]。如北魏257、285窟飛天，初唐329、321窟憑欄天女與飛天等，都讓人清晰地感受到敦煌這一最生動活潑的藝術形象的象徵。另外，敦煌壁畫中的歌舞伎樂的宏大場面表現也是令人不禁感歎，如172、112等窟唐代壁畫的《舞樂圖》，畫面表現出伎樂天伴隨仙樂翩翩起舞。舞是樂之形，樂是舞之聲。尤其是112窟的"反彈琵琶"絕技在畫面瞬間定格的姿態，把伎樂歌舞推向高潮，表明了人物形象更生活化，場景佈局和營造更貼近生活、向世俗化方向發展。

另外，具有民族特色和繪畫特點的肖像畫也是一大特點，在洞窟供養人畫像中得到全面體現，也窺見到當時中國肖像繪畫的藝術功力已經很深厚；菩薩在造型上顯示的健美而豐腴的女性化特徵，不僅是佛教藝術民族化的體現，同時也讓人感受到人物造型、姿態以及表情

---

① 段文傑《敦煌石窟藝術研究》，甘肅人民出版社，2007年；《敦煌石窟藝術的特點》，2006年

② 段文傑《敦煌石窟藝術研究》，甘肅人民出版社，2007年。

更細膩、更生動和更生活化的特點；中印壁畫技法上的交流把西域的天竺凹凸法和中國傳統的色暈法結合形成多元可視效果和風貌的技法效果；大乘教在中國的普遍流行，使壁畫内容形成了多宗派渾然一體的畫面效果和特點。總之，就敦煌藝術特點而言，國内外許多專家和研究學者已經研究了大量成果，足以説明敦煌藝術本身的價值，今後還有很多東西值得我們繼續研究探索。

敦煌藝術從專業的角度看，其藝術價值突顯，"從印度傳入敦煌後一開始就與漢文化銜接，但基本上仍然保持西域風格。北魏時期，人物形象漢化，連環畫形式發展，特別是南朝藝術的西傳，從題材内容、人物造型、綫描、賦彩、立體暈染到意境創造，都出現了明顯的中原風格，把敦煌石窟藝術中國化的進程推向高潮的同時，也形成了西域風格與中原風格交彙敦煌、同時並存的新局面"[1]。以及當代越來越被研究者重視的關於顔料學方面的研究。這些研究都系統地反映出各個時期的繪畫造型藝術風格及其傳承演變和中西藝術交彙的歷史面貌。主要體現在：

1. 結構佈局：充分運用了對稱、均衡、反復、重疊等手法，疏密有致、輕重適宜，在變化中尋求統一，在整體中有突出。

2. 造型特點：早期北魏、西魏爲"秀骨清像"，隋唐後有"豐碩壯實"之貌。凡人形象富於生活氣息，時代特點也表現得更鮮明；而神化了的藝術形象變化則較少。從衣冠服飾上説，凡人多爲中原漢裝，神靈則多保持異國衣冠；暈染法也有區别，畫凡人多採用中原暈染法，神靈則多爲西域凹凸法，這些又都隨著時代的變化和繪制者的思想認識而不斷變化，每個朝代的繪制者都傾注了他對壁畫藝術内涵的認識和理解，並通過個人藝術畫風的注入完成對人物造型的認識和表現。

3. 綫條色彩：敦煌壁畫的綫條具有高度概括力和大膽的表現力，以簡練和寫意的筆墨塑造個性鮮明人物形象。壁畫中的色彩暈染是西域的"疊暈法"和漢晉時期傳統的"渲染法"的合二爲一的産物，很具有主觀意向性和裝飾性，並與綫條呼應，達到"以形寫神"的整體和諧的畫面裝飾性效果[2]。

4. 繪畫風格：敦煌壁畫各個窟的時代不同，風格也不一樣。如北魏各窟壁畫感情强烈外溢、人物動態誇張寫意，如275、254、257等窟，以勁細綫條勾勒並注重暈染的表現方法，以及用赭紅色加散花圖案裝飾襯底的形式，帶有域外或新疆的繪畫風格。而西魏在吸收傳統形式的基礎上把更多的生活情節和形象融入壁畫中，如285、249等窟。隨著朝代推移，其傳統畫風得到進一步發展，後期藝術風格已是漢族傳統繪畫面貌[3]。

5. 顔料研究：敦煌壁畫爲何能保持千年不褪色，與顔料的礦物原材料的選取和研製方

---

① 段文傑《敦煌石窟藝術的特點》，2006年。

② 李映洲、董珍慧《論敦煌壁畫藝術的美學風格》，《敦煌研究》2007年第2期。

③ 金維諾《中國美術史論集(上、中、下)》，黑龍江美術出版社，2004年。

法等有關。正如敦煌研究院研究員王進玉所説:“敦煌石窟不僅是世界上著名的藝術寶庫,還是一座豐富多彩的顔料標本博物館。”

6. 文史研究:大量的文字經書史料中藴涵著關於敦煌藝術的發展和變遷的注釋和記載,特别是大量手抄經卷是難得的書法藝術珍品,對研究藝術、書法文學以及歷史的專家學者都具有重要的價值。

敦煌藝術研究傾注了我國幾代人的研究心血,如常書鴻、段文傑等諸多專家和學者,在他們的共同努力下,徹底改變了“敦煌在中國,敦煌學研究在外國”之説的局面。

二、當代美術教育視野下看敦煌藝術

通過對敦煌藝術特點和藝術價值的分析,可以提醒我們重新審視藝術教育與傳統文化藝術發展、傳承之間的關聯,也讓我們針對當代美術教育發展有一個新的反思,尤其是從院校美術教育來看,存在的問題仍然很多。就對敦煌藝術的理解、研究與承傳而言,可以窺見到當代美術教育功能和内涵的根本性挖掘還存在問題,尤其是院校美術教育對於傳統文化的傳承使命感認識還有待重新認識和提高;很多藝術家和教育工作者更願意熱忠於對當代藝術的剖析和講解,而對繼承、延續傳統文化藝術的教化作用淡漠和不屑一顧。另外,繁多的當代藝術思潮令人眼花繚亂,帶來學習者學習目標的迷茫;西方偏激藝術思想困擾人的正常藝術思維和表現。很多人在追求純藝術和追逐意識流的同時,忽略了對傳統文化的認真思考和學習研究,無法認識到民族傳統文化藝術對當代藝術思想啓迪的重要性,尤其是忽視民族傳統文化藝術與人、民族傳統文化藝術與當代美術教育的緊密關係和相互協同。

在我國乃至世界,對敦煌藝術的研究其實已經有百餘年的歷史,也取得了令人矚目的研究成果,但到目前爲止仍然祇局限於部分專門研究學者的研究和考證,更多的國民和普通人群並不真正意義上瞭解和熟悉敦煌藝術發展内涵和藝術價值的偉大,更没有積極和正確地運用學校美術教育這個大平臺和資源來推廣、研究和弘揚這一古老而深邃的傳統文化藝術。

如何找到一個契機和一條有效途徑,把偉大的敦煌藝術研究與傳承推向一個公共大衆化認知、學習和研究的平臺,如何與藝術院校的教育相結合,努力挖掘敦煌藝術精神内涵和精髓爲當下社會需求的人的素質教育服務,並使傳統文化得以弘揚和延續,正是本文積極努力思考的。

三、敦煌藝術的當代美術教育使命

衆所周知,當下美術教育的核心是審美素質的教育,在實施美術教育的過程中,培養和提高學生多元而綜合的文化藝術素質與修養,促進個性、情感、素質、人格、體魄的全面發展與提高,使學生成爲具有積極審美意識和能力、具備創新意識及自我發展開拓能力的全面發

展型綜合性人才。

而前面章節有意識地選取從敦煌藝術的特點和藝術價值角度作爲切入點闡述,就是想嘗試從敦煌藝術精神内涵來觀視當代美術教育,找到院校美術教育的使命、責任意識和教育價值所需,這也恰恰是與當下國家對人才的素質教育的要求相吻合的。

作爲學校教育,要更注重中國傳統文化的教育,它可以使受教育者對中國傳統文化藝術有一個更系統和較爲全面的認識,幫助學生穩立於傳統,更好地把握好當代美術發展脈搏,樹立正確的審美觀和藝術價值觀,並使中國的傳統民族文化得到傳承與延續。

因此,美術教育教學中要能做到正確認識和引導,從傳統文化入手,不僅要讓學生接觸和瞭解國家和民族最優秀和豐富的歷史文化遺產,還要引導學生能夠理解和認知到傳統文化藝術與當代藝術密不可分的、繼承發展與延續的關係,掌握和通曉各種不同的美術形式及語言法則,學會運用立體和反觀的理念與視覺從多角度、多領域去觀察、思考、體驗和感知世界人類文明與不同時期和朝代的文化藝術成果,學會不斷繼承和汲取人類最優秀文明成果來豐富當代藝術思想和人生,塑造出立體的社會觀、人生觀和價值觀,這也是本文撰寫的真正意義所在。

可見,構築敦煌藝術與當代美術教育的橋梁,重塑敦煌藝術的當代美術教育價值觀和使命感很重要,也是必然,這是一項透過"當代教育的方式"來關注"傳統文化藝術"的重要挖掘方式和研究工作。尤其是在21世紀經濟飛速發展的高科技資訊時代的今天,更需要我們能沉靜下來認真思考,通過美術教育的途徑和方式,來完成面對民族傳統藝術精華的重新認識和思考,必須明確國家與民族、傳統與當代、繼承與發展、弘揚與光大的關係,也進一步明確當代美術教育的使命和責任。

確切地説,"美術教育"其實就是一根强有力的紐帶,尤其是院校美術教育,它有條件開辦該專業相關藝術品的鑒定、鑒賞、修複和保護課程的開設。例如中國美術學院在2004年就正式設立了藝術品鑒賞和保護專業,不僅填補了國内空白,並已經向社會很多拍賣行、鑒定、修複和保護機構輸送了大量優秀人才,目前該專業的大型實驗室配套建設在國家教育部投資200萬的情況下已經啓動一期建設,也聘請了敦煌研究院以及博物館學研究的諸多專家來我院支持壁畫實踐課程教學模塊的教學工作。

應該説美術教育最有義務、責任和使命把國家民族的傳統文化、文化承傳、社會發展和人才培養這四者通過教育的方式把它們相互緊密結合起來,這符合國家培養人才的需要,也是順應世界教育發展大趨勢的,是非常具有社會現實意義和積極發展意義的一件事情[1]。

因此,我們應該做到:

1. 整合教育與研究資源優勢,建立研究專業和實踐研究基地。

① 李梅《公共藝術視野下高校公共美術教育課程體系的構建與實踐研究》,《中國美術教育》2010年第2期。

作爲學校美術教育，要積極創設傳統文化研究的外部環境和内部條件，校内成立相關研究專業，系統學習和研究傳統文化藝術。校外以敦煌藝術研究院作爲實踐基地，與研究中心達成雙向美術教育合作教育關係，並以課題化研究的方式和階段化研究的方式推動和深化教學與研究。

2. 整合社會研究資源優勢，搭建一條研究專家和學者的師資脈絡。

作爲學校美術教育，要在建立相關專業方向研究的基礎上，借助社會力量，聘請社會著名研究專家和學者成爲專業建設的社會師資力量，把學校教育人才資源和社會教育人才資源充分融合，優勢互補，豐富課堂教學内涵和實質。

3. 依托民族傳統文化，搭建當代藝術人文精神教育平臺。

作爲學校美術教育，在教學中應該在教育思想意識和教育行爲方式方法上進一步加强。可以通過美術教育的途徑剖析和解讀敦煌藝術精華，尋找人内在的倫理道德與信仰教化的根基，透過敦煌石窟藝術作品，剖析藝術人文精神的所在，進而樹立對人的尊嚴、價值和命運的呵護，對人生意義與價值的理解、追求和關注，對人類遺留下的各種精神文化現象加以珍視和保護，完成對一種全面發展的理想人格與内在素質精神的全方位塑造，把信仰思想的那份執著精神與積極人生的獲取精神緊密結合起來，實現作爲當代人的真正自我價值與追求。

4. 認知傳統文化獨特美的規律，培養學生傳統出新的創新能力。

作爲學校美術教育，要加强對敦煌藝術特點和藝術價值、繪畫技法與藝術表現的研究和學習，梳理傳統文化藝術特色和藝術發展的脈絡，首先扎根和立足傳統的理念，再努力開拓創新思維和創新能力。衹有具備深厚的傳統功底和能力，纔能創新出具有傳統特色、又具有創新理念的當代藝術作品和學術理論研究成果。

四、結　語

敦煌藝術作爲我國傳統文化藝術，還有很多藝術精髓和營養有待我們繼續發掘、研究和汲取，需要更多國人投入到這個學習和研究領域，希望通過呼籲和强調，讓藝術院校美術教育真正重視其培養途徑和領域，來達到傳統文化藝術的普及和推動，尤其是强調通過院校美術教育和專門研究機構的合力培養和教化，讓更多的人受到傳統文化藝術美的教育，懂得傳統文化藝術在當代社會發展中的重要性，真正達到爲社會培養出符合需要和要求的人才同時，又在深入研究傳統文化的基礎上達到承傳和發揚光大的目的。

（中國　中國美術學院）


ISBN 978-7-101-09060-4
9 787101 090604 >
定價：280.00元